
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01189210 6

# ELEMENTARGESETZE DER BILDENDEN KUNST

## GRUNDLAGEN EINER PRAKTISCHEN ÄSTHETIK

VON

HANS CORNELIUS

DRITTE, VERMEHRTE AUFLAGE

MIT 247 ABBILDUNGEN IM TEXT
UND 11 TAFELN

BG

VERLAG UND DRUCK VON B. G. TEUBNER · LEIPZIG · BERLIN 1921

DIE UMSCHLAGZEICHNUNG IST VON MARIA LAROCHE

MEINER FRAU

GEWIDMET

# VORWORT ZUR ERSTEN AUFLAGE.

Die Überlegungen, welche den Inhalt dieses Buches bilden, habe ich während der letzten acht Jahre — ursprünglich in meiner akademischen Lehrtätigkeit, zuletzt an der Münchener Kunstgewerbeschule — in Form von Vorträgen entwickelt. Zur Niederschrift und Veröffentlichung derselben bestimmt mich der Wunsch und die Hoffnung, in weiteren Kreisen Klarheit darüber zu verbreiten, was die Kultur des Auges fordert. Ich hoffe eben hiermit sowohl zur Beseitigung der Auswüchse moderner Kunstübung als auch positiv zur Durchführung eines gesunden und zielbewußten Kunstunterrichts den Weg bahnen zu helfen.

In erster Linie wendet sich demgemäß dieses Buch nicht an Gelehrte, sondern an Künstler, Kunsthandwerker und Kunstindustrielle, sowie überhaupt an alle diejenigen, die sich in praktischen Fällen mit künstlerischen Fragen auseinanderzusetzen haben.

Nicht als ob ich etwa durch meine Darlegungen irgend jemanden zum Künstler zu bilden gedächte. Wer nicht Künstler ist, wird es niemals durch Bücher werden. Aber klares und feinfühliges Verständnis für die Bedürfnisse des Auges kann und soll sich auch derjenige erwerben, der zu eigener künstlerischer Produktion nicht berufen ist. Und es scheint mir für die Verbreitung künstlerischer Kultur weit wichtiger, daß etwa ein Handwerker richtig zu beurteilen lernt, an welche Stelle, in welcher Größe und in welcher Orientierung ein Ofen in ein Zimmer zu setzen ist, damit er sich dem Gesamteindruck des Raumes ohne Störung einordnet, als daß eben dieser Handwerker die kunstvollsten Ofenkacheln herzustellen weiß.

Um den Leser zu dem geforderten Verständnis für die Bedürfnisse des Auges zu leiten, konnte die theoretische Auseinandersetzung allein nicht genügen: es mußte vielmehr die praktische Anwendung der Theorie in Beispiel und Gegenbeispiel vorgeführt werden. Ich habe Beispiele und Gegenbeispiele genommen, wo sie sich mir eben darboten, und ich darf wohl hoffen und bitten, daß die Künstler, von welchen ich die letzteren entlehnt habe,

mir dies nicht verübeln mögen. In den meisten Fällen handelt es sich ohnedies um Arbeiten aus früheren, längst überwundenen Stadien ihrer künstlerischen Entwicklung; auch findet sich an diesen Arbeiten meist nur in dieser oder jener bestimmten Richtung ein Mangel, der eben deshalb für den Leser um so lehrreicher ist, je vortrefflicher das betreffende Kunstwerk in allen übrigen Hinsichten durchgeführt ist. Ich habe daher, wo es anging, gerade Arbeiten erster Künstler als Gegenbeispiele gewählt — wie etwa, um von vielen Beispielen nur eines zu nennen, die Landschaft von O. Graf (Fig. 16), die bis auf den einen Fehler des „herabfallenden Vordergrundes" zweifellos zu den vorzüglichsten Werken der neueren Schwarzweißkunst gehört.

Auf die praktische Erläuterung habe ich, entsprechend der Absicht des Buches, überall mehr Gewicht gelegt, als auf Vollständigkeit der wissenschaftlich-ästhetischen Untersuchung. Die Gedankengänge dieser letzteren stehen in enger Verwandtschaft und zu einem großen Teile in unmittelbarem Abhängigkeitsverhältnis zu den Ausführungen in Hildebrands „Problem der Form in der bildenden Kunst"; in der Tat sind sie im Lauf der Jahre aus einem Zyklus akademischer Vorlesungen erwachsen, den ich über Hildebrands Buch gehalten hatte. Wenn ich diese Gedankengänge auch da wiedergebe, wo sie sich inhaltlich mit denjenigen Hildebrands decken, so bestimmen mich dazu die in der ästhetischen Literatur immer widerkehrenden mißverständlichen Auslegungen der Hildebrandschen Lehre — Mißverständnisse, wie sie sogar einem so scharfsinnigen Denker wie Richard Hamann[1]) jüngst begegnet sind. Ich hoffe durch die veränderte Darstellung und Begründung — für die ich natürlich ebenso wie für die weitere Ausführung der Theorie und für die praktische Erläuterung derselben die Verantwortung allein übernehmen muß — zur Abwehr solcher Mißverständnisse für die Zukunft beizutragen. Ausdrückliche Hinweise auf die einzelnen Stellen des Hildebrandschen Buches habe ich nicht überall einzufügen für erforderlich gehalten, wo ich mich von Hildebrand abhängig weiß; der Kenner wird diese Stellen ohnedies leicht herausfinden.

Ich bemerke noch, daß ein kleiner Teil der folgenden Ausführungen in wenig veränderter Form bereits in einer Reihe von Artikeln in der Zeitschrift „Die Raumkunst" veröffentlicht worden ist.

---

1) Der Impressionismus in Leben und Kunst. Köln 1908. — Das Wesen des Plastischen. Ztschr. f. Ästhetik u. allg. Kunstwiss. Bd. III.

Den Herren Dr. Hackl und Dr. Schmidt bin ich für die Überlassung von Originalaufnahmen aus der k. Vasensammlung und dem k. Antiquarium in München zu besonderem Danke verpflichtet.

München, Frühlingsanfang 1908.

**H. Cornelius.**

## VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE.

Seit dem Erscheinen der ersten Auflage dieses Buches hat die Kunstwissenschaft eine wesentliche Bereicherung durch die Untersuchungen erfahren, welche Gustav Britsch zum Gegenstande seiner Lehrvorträge in Florenz und München gemacht hat. Von den Änderungen, welche die vorliegende neue Auflage gegenüber der ersten aufweist, ist ein großer Teil — insbesondere der Zusatz von S. 117 (Mitte) bis S. 119 — durch die Anregungen bedingt, welche ich Britsch verdanke.

Den Wünschen, welche von Seiten verschiedener Kritiker geäußert worden sind, habe ich keine Folge leisten können. Weder eine Darlegung der Beziehungen meiner Theorie zu allgemeinen ästhetischen Spekulationen, noch auch ein Eingehen auf Absichten und Entwicklungsbedingungen besonderer Kunstrichtungen schien mir für die Aufgabe ersprießlich, die ich diesem Buche gestellt hatte. Eine eingehendere Behandlung der malerischen Probleme war von vornherein ausgeschlossen, weil sie sich nur mit Hilfe eines unerschwinglichen Abbildungsmaterials hätte durchführen lassen, das doch schließlich für die Beantwortung der wichtigsten Fragen die Demonstration an den Originalen nicht ersetzen konnte. Diesem mit Recht hervorgehobenen und von mir selbst am schmerzlichsten empfundenen Mangel des Buches kann ich also nicht abhelfen: in diesem wie in manchen anderen Punkten kann nur die mündliche Unterweisung die notwendige Ergänzung schaffen.

Ein Mißverständnis, das einem sonst sehr aufmerksamen Kritiker begegnet ist, sei hier ausdrücklich berichtigt: ein „Prinzip der Deutlichkeit“, nach welchem das Kunstwerk dem Beschauer ein sofort deutliches Bild der Gegenstände darbieten sollte, habe ich nirgends aufgestellt. Nur die ein-

heitliche Raumwirkung ist gefordert. Die Ausführungen auf S. 40f. dürften zeigen, daß diese Forderung von derjenigen der Deutlichkeit der Gegenstände wesentlich verschieden ist.

Frankfurt am Main, Herbst 1910.

H. Cornelius.

## VORWORT ZUR DRITTEN AUFLAGE.

Die Zeitumstände haben das Erscheinen der neuen Auflage über Gebühr lange verzögert. Ich bin dem Herrn Verleger zu besonderem Danke verpflichtet, daß er das Buch trotz aller Schwierigkeiten wieder an den Markt bringt.

Durch eine Reihe von Zusätzen und Textänderungen hoffe ich die Mißverständnisse abgewehrt zu haben, denen die frühere Fassung bei einigen Kunsttheoretikern begegnet ist. Voraussetzung für die Erfüllung dieser Hoffnung ist allerdings die Bereitwilligkeit des Lesers zum sachlichen und vorurteilslosen Mitdenken des Gelesenen. Diejenigen Kritiker, welche diese Bedingung nicht zu erfüllen im Stande sind, werden auch diesmal unbefriedigt bleiben.

Frankfurt am Main, Frühling 1920.

H. Cornelius.

# INHALTSVERZEICHNIS.

Viertes Kapitel.

ALLGEMEINE EINHEITSBEDINGUNGEN.



Fünftes Kapitel.

DIE MITTEL ZUR GESTALTUNG DER EINZELFORM.



Sechstes Kapitel.

DIE MITTEL ZUR GESTALTUNG DES GESAMTRAUMES.

## ERSTES KAPITEL.

# DAS PROBLEM DER KÜNSTLERISCHEN GETSALTUNG.

### 1. Bildende Kunst als Kunst für das Auge. — Kunst besteht nicht in der Anpassung an Zweck und Material.

Bildende Kunst ist Gestaltung für das Auge.

So verschieden auf den ersten Blick die Ziele erscheinen, auf welche sich die Arbeit der einzelnen bildenden Künste richtet — der Malerei und der graphischen Künste, der Plastik, der Architektur, der Gefäßkunst, der Goldschmiedekunst, der Teppichkunst und wie die sonstigen Zweige des sogenannten Kunsthandwerks heißen: allen diesen Künsten ist doch das Eine gemeinsam, daß sie für das Auge des Beschauers arbeiten.

Ein Teil der bildenden Künste schafft ausschließlich für die Betrachtung durch das Auge: was sie hervorbringen, ist nur für solche Betrachtung vorhanden und hat keinen weiteren Zweck, als durch das Auge aufgenommen und genossen zu werden. Hierher gehört mit geringen Ausnahmen alles, was Malerei und Plastik leisten. Andere Künste — wie in der Mehrzahl der Fälle die Architektur und die sogenannten technischen Künste — passen ihre Produkte zugleich anderweitigen Zwecken an: sie arbeiten nicht für das Auge allein, sondern zugleich für Bedürfnisse des Lebens. Aber auch diese Künste sind nur so weit Künste, als sie eben für das Auge arbeiten. Der Baumeister oder Möbelfabrikant, der nur auf den praktischen Gebrauch seiner Erzeugnisse Rücksicht nimmt, ohne dieselben zugleich für die Bedürfnisse des Auges zu gestalten, ist kein Künstler; die Kunst des Architekten im Gegensatz zur Arbeit des bloßen Bauhandwerkers, das Kunstgewerbe im Gegensatz zum unkünstlerischen Handwerk beginnt an eben dem Punkte, an welchem neben dem praktischen Zweck die Forderungen des Auges zur Geltung kommen. Die Anfänge der Kunst wie die Grenzen zwischen Kunst und Handwerk sind durch dieses Merkmal bestimmt. Das künstlerische Verdienst bemißt sich überall danach, wieweit die Forderungen des Auges befriedigt werden; dem Auge allein steht die Entscheidung über Wert oder Unwert der künstlerischen Leistung zu.

Die Erkenntnis, daß alle künstlerische Gestaltung im Gebiete der bildenden Kunst nur Gestaltung für die Befriedigung des Auges ist, scheint der

ästhetischen Wissenschaft wie der Kunstgeschichte bisher regelmäßig entgangen zu sein; wenigstens ist sie noch nirgends in ihre Konsequenzen verfolgt worden. Man redet von einem „künstlerischen Inhalt", der den Dingen durch die künstlerische Gestaltung gegeben werden soll, oder von sichtbaren Gebilden, die eine „ästhetische Wirkung" auf den Beschauer hervorbringen, und untersucht die besondere Art solcher Gefühle, die „ästhetische Gefühle" heißen sollen; nach den Bedingungen aber, von welchen die Wirkung der Dinge auf das Auge abhängt, wird nicht gefragt.

Im Zusammenhang mit dieser Unklarheit wird die künstlerische Wirkung speziell bei den sogenanten darstellenden Künsten — Malerei und Plastik — vielfach in irgendwelchen besonderen Eigenschaften der dargestellten Gegenstände gesucht. Man schreibt diesen Gegenständen etwa bestimmte ethische Wirkungen zu und schätzt hiernach das Kunstwerk. Da aber derselbe Gegenstand sehr verschieden und künstlerisch sehr verschiedenwertig dargestellt werden kann, so ist eine solche Wertung des Kunstwerks nach seinem Gegenstande immer eine unkünstlerische, d. h. eine solche, die eben nicht seinen Kunstwert trifft. Eine schlecht gemalte Madonna kann auf ein religiöses, eine schlecht gemalte Apotheose Kaiser Wilhelms des Ersten auf ein alldeutsch-patriotisches Gemüt von größter Wirkung sein: über den Kunstwert der Darstellung ist aus solchen Wirkungen nichts zu schließen. Die Betrachtung des dargestellten Gegenstandes und die Betrachtung der Art seiner Gestaltung für das Auge sind zwei wesentlich verschiedene Weisen der Betrachtung des Kunstwerks. Die erstere ist eine unkünstlerische, die letztere allein die künstlerische Betrachtungsweise.

Aus der gewonnenen Erkenntnis ergibt sich sogleich eine Folgerung für die angewandte Kunst, die mit einer herkömmlichen Theorie in Widerspruch steht: die Folgerung nämlich, daß die künstlerische Gestaltung eines Gebrauchsgegenstandes nicht in der Anpassung an Gebrauchszweck und Material besteht. Wenn ein Gegenstand künstlerisch gestaltet werden soll, der zugleich zu praktischen Zwecken dient — mag es sich um eine Villa, um einen Stuhl, um ein Trinkgefäß oder um was immer handeln — so sind zwei verschiedene Forderungen zu erfüllen: einerseits die Forderung der Zweckmäßigkeit für den praktischen Gebrauch, andererseits diejenige der Gestaltung für die Bedürfnisse des Auges. Die Unklarheit über diese zweite Aufgabe hat zu der verhängnisvollen Verwechslung geführt, daß bei einem Gebrauchsgegenstande mit der zweckmäßigen Gestaltung — insbesondere mit der zweckmäßigen Verwendung der Eigenschaften des Materials — ohne weiteres auch den künstlerischen Anforderungen genügt werde. Tatsächlich sind beide Forderungen nicht nur wesentlich verschieden, sondern auch in

der Hauptsache von einander unabhängig. Denn die Zweckmäßigkeit einer Anordnung (z. B. die Festigkeit der Konstruktion eines Gegenstandes) tritt durchaus nicht in allen Fällen in den sichtbaren Eigenschaften dieser Anordnung zu Tage, während es doch für die Erfüllung der Bedürfnisse des Auges nur eben auf die sichtbaren Eigenschaften des Gegenstandes ankommen kann.

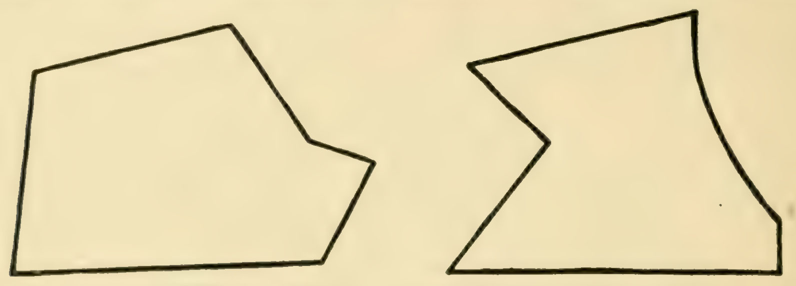
Auch wer jene Theorie dahin auslegen wollte, daß die tatsächliche Zweckmäßigkeit stets zugleich dem Auge Genüge leiste, weil das gebildete Auge diese Zweckmäßigkeit sogleich erkenne und dadurch befriedigt werde, wäre durch die Erfahrung leicht zu widerlegen. Ein bequemer Polstersitz kann trotz seines geringen wirklichen Gewichts einen sehr massigen Eindruck machen; auf dünne, lange, eiserne Füße gestellt kann dieser Sitz vollkommen genügende Festigkeit für alle Fälle des Gebrauchs besitzen. Der Eindruck für das Auge ist nichtsdestoweniger ein höchst unerquicklicher, weil nicht die tatsächlichen Eigenschaften des Materials — das geringe Gewicht des Polsters und die Festigkeit der Träger — sondern nur die scheinbaren Eigenschaften — die massige Wirkung des Polsters und die gebrechliche Wirkung der dünnen Stäbe — sichtbar hervortreten und somit die Wirkung auf das Auge bedingen. Um die wirkliche Zweckmäßigkeit handelt es sich nur für die praktischen Anforderungen, nicht für die künstlerischen; für die künstlerischen kann nur der Eindruck der Zweckmäßigkeit in Betracht kommen, der, wie das Beispiel zeigt, mit der wirklichen Zweckmäßigkeit noch lange nicht gegeben ist. Nicht daß der Gegenstand wirklich seinem Zweck entspricht, sondern daß er auch so aussieht als ob er ihm entspräche, ist Gegenstand der künstlerischen Forderung. Doch ist dieser Punkt nicht nur nicht der einzige, sondern auch keineswegs einer der ersten Punkte, auf die sich die künstlerische Gestaltung zu richten hat. Wir werden sogleich auf die Forderung stoßen, die vor allen Zweckmäßigkeitsfragen erfüllt sein muß, wenn irgend eine befriedigende Wirkung für das Auge erreicht werden soll.

**2. Unvollkommenheit der Erkenntnis durch das Auge. — Die Dinge sind nicht so, wie sie tatsächlich existieren, auch ohne weiteres sichtbar.**

Daß der Unterschied künstlerischer und unkünstlerischer Erzeugnisse besteht, daß die ersteren dem Auge eine Befriedigung gewähren, die es bei den letzteren nicht gewinnt, ist eine bekannte Tatsache. Wodurch aber jene Befriedigung des Auges bedingt ist, m. a. W. worin die Gestaltung eines Gegenstandes für das Auge besteht, auf die sich die künstlerischen Bestrebungen richten, diese Frage wissen auch unter den Künstlern nur die wenigsten

zu beantworten. Der Künstler arbeitet stets mehr oder weniger instinktiv: er gestaltet für die Bedürfnisse des Auges, indem er sich eben durch die Forderungen seines eigenen Auges leiten läßt. Dieses belehrt ihn darüber, an welchen Stellen sein Werk einen Mangel zeigt, und meist auch darüber, in welcher Weise er diesem Mangel abhelfen kann. Mit begrifflicher Klarheit aber pflegt er sich über die Bedingungen dieser seiner Tätigkeit nicht Rechenschaft zu geben.

Wenn wir unsererseits diese Bedingungen der künstlerischen Gestaltung erkennen wollen, so müssen wir vor allem einen heute weit verbreiteten Irrtum überwinden, der das ganze Problem übersieht, indem er alle Dinge mit ihren Eigenschaften ohne weiteres für sichtbar gegeben hält.



1. u. 2. BEISPIELE SCHWER ZU ERFASSENDER EBENER FORMEN.

Wir müssen diesen Irrtum überwinden, d. h. wir müssen uns überzeugen, daß die Dinge in sehr verschiedenem Maße „sichtbar" sind, daß die Auffassung der Dinge durch das Auge von mannigfaltigen Bedingungen abhängt und daß je nach dem Grade der Erfüllung dieser Bedingungen das Auge durch den Anblick der Dinge in sehr verschiedenem Grade befriedigt wird oder unbefriedigt bleibt.

Indem wir uns hiervon überzeugen, werden wir nicht nur das Verständnis für die Probleme der künstlerischen Gestaltung, sondern zugleich den Ausblick auf die Wege gewinnen, welche zur Lösung dieser Probleme führen.

Wenn wir versuchen, uns durch das Auge und zwar ausschließlich durch das Auge über das Dasein und die Eigenschaften der Dinge unserer Umgebung Auskunft zu verschaffen, erkennen wir sehr bald, daß uns der Anblick dieser Dinge über gar vieles an den gesehenen Gegenständen im Unklaren läßt oder geradezu täuscht. Das alte Wort von der Täuschung durch den bloßen Augenschein gilt in viel weiterem Umfange, als wir heute anzunehmen gewohnt sind.

Daß wir die Stäubchen in der Luft nur sehen, wenn sie von einem Sonnenstrahl beleuchtet sich von ihrer Umgebung abheben, oder daß wir ein Insekt nicht bemerken, wenn es auf dem ähnlich gefärbten Blatt einer Pflanze sitzt, sind allbekannte Tatsachen. Diese Tatsachen werden aber meist als Ausnahmen von der vermeintlichen Regel angesehen, nach welcher wir die Eigenschaften der sichtbaren Dinge in unserem Blickfelde stets durch das Auge erkennen. In Wirklichkeit sind jene Tatsachen durchaus keine Ausnahmen; vielmehr können uns fast alle Dinge unserer Umgebung bald mehr bald minder auffällig dasselbe lehren, daß wir nämlich durch das Auge durchaus nicht unter allen Umständen alles dasjenige erkennen, was sich tatsächlich an den Gegenständen in unserem Blickfelde vorfindet.



3. SCHEMATISCHE ZEICHNUNG. Die Auffassung der Figur wird durch die Ähnlichkeit mit geläufigen Formen erleichtert.

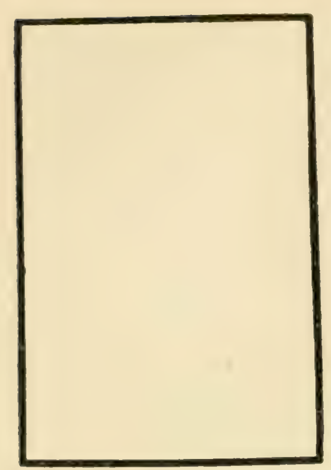
Wer je nach der Natur zu zeichnen versucht hat, weiß nicht nur, wie wenig derjenige wirklich von den Dingen sieht, der sich in solchem Sehen noch nicht — unter Kontrolle der nachzeichnenden Hand — geübt hat, sondern er weiß ebenso, wie vieles von den Formen und ihren Verhältnissen wie von der gegenseitigen Lage der gesehenen Gegenstände in der natürlichen Erscheinung derselben regelmäßig unklar bleibt.

Aber auch abgesehen von solchen zeichnerischen Erfahrungen sind Beispiele für den Zweifel oder die Täuschung über das Gesehene alltäglich aufzuweisen. Jedem von uns ist es schon in zahllosen Fällen begegnet, daß er sich über die gegenseitige Stellung gesehener Gegenstände oder über deren Entfernung getäuscht hat oder im Unklaren geblieben ist. Ebenso hat wohl schon jeder ein bloß auf die Mauer gemaltes Fenster für ein wirkliches Fenster, eine Baumwurzel für eine Schlange gehalten usw.[1]).

Wir wollen diese Tatsache der Unvollkommenheit unserer Erkenntnis durch das Auge an einigen Beispielen näher untersuchen. Mit Rücksicht auf die späteren Ausführungen wähle ich solche Beispiele, in welchen speziell die Maß-, Form- und Lageverhältnisse der gesehenen Dinge nicht oder nicht hinreichend vollkommen durch das Auge erfaßt werden können.

4. STENOGRAMM. Beispiel einer Figur, deren Auffassung nur bei bestimmter Vorbereitung (Kenntnis der Gabelsbergerschen Stenographie) sofort vollzogen wird.

1) Vgl. hierzu auch den Aufsatz von A. HILDEBRAND „Wie die Natur und wie die Kunst arbeitet". Beilage zur Münchener Allg. Zeitung. 10. Sept. 1901.



5. LEERES RECHTECK.
Die Maßverhältnisse der Seiten werden nicht ohne besonders darauf gerichtete Arbeitsleistung erfaßt.

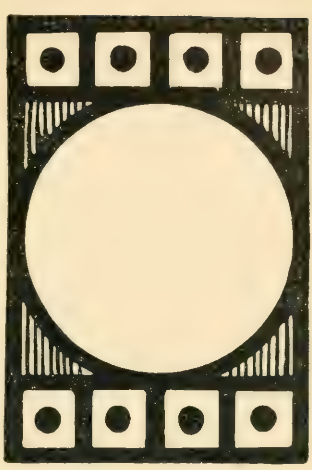
**3. Mangelhafte Auffassung der Maßverhältnisse in der Ebene. — Hilfsmittel für die Auffassung.**

Die Formen der Figuren 1 u. 2 (S. 4) können, obwohl diese Figuren keineswegs aus besonders verwickelten Linienzügen bestehen, nur schwierig aufgefaßt werden. Wer eine solche Figur eine kurze Zeit — etwa eine Viertelminute — betrachtet, dann das Auge abwendet und nach Verlauf von etwa zwei Minuten sich bemüht, die Figur aus dem Gedächtnis nachzuzeichnen, wird schwerlich im Stande sein, die Maß- und Lageverhältnisse der Linien annähernd richtig wiederzugeben, wenn er nicht etwa an der zufälligen Ähnlichkeit der Figur mit besonderen, ihm bereits geläufigen Gestalten einen Anhaltspunkt für die Beurteilung dieser Verhältnisse gewonnen hatte. Eine Form wie in Figur 3 wird auf Grund solcher Ähnlichkeiten weit leichter aufgefaßt werden als jene ersteren; ebenso wird jeder, der die Gabelsbergersche Stenographie kennt, die Figur 4 mit Leichtigkeit auffassen und reproduzieren können, während dies mit erheblichen Schwierigkeiten für denjenigen verknüpft ist, dem jene Vorbedingung fehlt.

Auch noch weit einfachere Formen bieten der Auffassung Hindernisse, die zwar für gewöhnlich kaum beachtet werden, aber sich sogleich bemerklich machen, wenn es aus irgend einem praktischen Grunde gilt, eine Form im Gedächtnis zu behalten und zu reproduzieren. Nur die Maßverhältnisse der allereinfachsten und gewohntesten Formen, wie eines Kreises, eines Quadrates, werden ohne weiteres mit einer ziemlich weitgehenden Sicherheit erfaßt. Schon beim ungleichseitigen Rechteck beginnen die Schwierigkeiten sich zu vermehren. Wir erkennen zwar sogleich, daß in Figur 5 ein Unterschied zwischen den Maßen der Höhe und der Breite besteht; das Verhältnis dieser Maße aber pflegen wir auch hier nicht annähernd exakt zu erfassen. Wer etwa versucht, die Fenster eines täglich gesehenen Gebäudes, das der künstlerischen Ausgestaltung entbehrt, aus dem Gedächtnis nachzuzeichnen, wird sich von seiner mangelhaften Auffassung der Verhältnisse beim Nachmessen leicht überzeugen.

Hingegen bietet die Auffassung der Maßverhältnisse in Figur 6 und 7, in welchen durch bestimmte einfache Teilungen dem Auge Anhaltspunkte

zur Ablesung der Verhältnisse gegeben sind, weit geringere Schwierigkeiten dar. Dasselbe gilt in dem Falle der Figur 8, wo dem Auge durch Anlehnung an eine bekannte Gestalt die Erleichterung der Auffassung geboten wird, welche in jenen ersteren Fällen durch die Teilung erreicht wurde.



6. GEFÜLLTES RECHTECK.

Gleiches wie für die Maßverhältnisse einer Einzelform gilt für die wechselseitigen Größenverhältnisse ähnlicher einfacher Formen von verschiedener Größe. Zwar wird, wie oben erwähnt, die Form eines Quadrates, eines Kreises sogleich erfaßt; wie groß aber dieses Quadrat oder dieser Kreis im Verhältnis zu anderen Formen ist, läßt sich im allgemeinen nicht ohne weiteres beurteilen, wenn nicht in ähnlicher Weise wie in den vorigen Fällen dem Auge besondere Anhaltspunkte geboten werden. Ein Kreis, dem ein Kopf eingezeichnet ist, wird, wenn er an verschiedenen Stellen einer Gebäudefaçade auftritt, mit Leichtigkeit als Kreis derselben Größe wieder erkannt, während bei leeren Kreisen geringe Größenverschiedenheiten bei weitem nicht so auffällig hervortreten; eine Tatsache, die sich namentlich da zeigt, wo einer dieser Kreise in einer Seitenansicht verkürzt oder in größerer Entfernung perspektivisch verkleinert erscheint.

**4. Mangelhafte Auffassung räumlicher Formen. — Die Wölbungs- und Lageverhältnisse der Flächen werden nicht unmittelbar gesehen. — Künstlerische Hilfeleistung.**

Die umstehende Figur 9 zeigt die Photographie eines Tellers aus gebranntem Ton. Die in der Photographie wiedergegebene Erscheinung dieses Gegenstandes läßt zwar im allgemeinen durch die Verteilung von Schatten und Licht erkennen, daß der Gegenstand ein „Teller“ ist, d. h. daß er eine in gewisser Weise nach innen gewölbte Form besitzt. Eine genauere Vorstellung dieser Form aber, der Stärke der Wölbung und der Neigung der Flächen gegen-

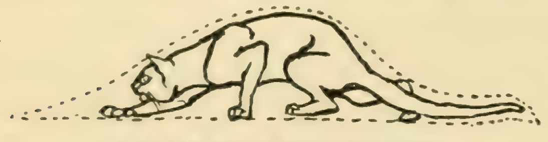


7. GEFÜLLTES RECHTECK.

Die Auffassung der Maßverhältnisse in Fig. 6 und 7 wird durch die Teilung erleichtert.

einander, läßt sich aus dem Bilde nicht gewinnen. Das Bild bleibt also insofern für das Auge ungenügend, als es die Form nur unvollkommen erkennen läßt.

Würde uns an Stelle der photographischen Wiedergabe der Gegenstand selbst in die Hand gegeben, so könnten wir durch Betrachtung desselben aus der Nähe und in verschiedenen Stellungen, d. h. von verschiedenen Punkten her über jene Formverhältnisse Auskunft gewinnen. Eben hierdurch aber würden wir an die Stelle der ursprünglichen Erscheinung etwas davon völlig Verschiedenes, nämlich eine große Menge anderweitiger nach einander wahrgenommener Bilder gesetzt haben. Die so gewonnene Formerkenntnis ist daher nicht mehr diejenige einer gesehenen Form, d. h. unsere Vorstellung der Form ist uns dann nicht mehr in einem Gesichtsbilde gegeben, sondern aus einer großen Menge solcher Bilder in Gedanken konstruiert.



8. KATZE NACH WALTER CRANE.
Die Auffassung der Verhältnisse der äußeren Figur wird durch die Anlehnung an die eingezeichnete bekannte Gestalt erleichtert.

Wie in dem hier betrachteten Falle, so bleibt in der weitaus größten Mehrzahl aller Fälle unsere Formerkenntnis beim Sehen der Gegenstände unserer Umgebung mehr oder minder lückenhaft. Mögen wir ein faltiges Gewand, ein Gesicht, einen Berg betrachten: stets haben wir zwar beim Anblick solcher Dinge sogleich den Eindruck eines Räumlichen, — wie aber die Form dieses Räumlichen im einzelnen beschaffen ist, welche Modellierungs- und Lageverhältnisse die einzelnen Teilformen aufweisen, wie die Flächen gewölbt und zu einander geneigt sind, davon verschafft uns in der Regel die gesehene Erscheinung nur eine sehr unvollkommene Vorstellung. Wollen wir über diese Verhältnisse nähere Auskunft gewinnen, so bleibt uns bei den Gegenständen der Natur meist nur der schon bezeichnete Weg übrig, die einzelnen Teile des betreffenden Gegenstandes aus der Nähe und von verschiedenen Seiten ins Auge zu fassen und die Form in Gedanken aus diesen einzelnen Erfahrungen zusammenzubuchstabieren. Die Form ist aber alsdann nicht mehr für das Auge, d.h. nicht in einer Gesichtsvorstellung gegeben.

Vergleicht man mit der vorigen Abbildung die nächste (Fig. 10), welche denselben Teller mit einer einfachen ornamentalen Bemalung wiedergibt, so sieht man sofort, wieviel klarer in diesem Falle die Form des Tellers zu Tage tritt. In welcher Weise hier — ähnlich wie in den weiter oben besprochenen Fällen ebener Figuren — das Ornament die Auffassung der Form erleichtert, wird weiter unten ausführlich erläutert werden.

## 5. Unverständliche Naturnachbildung. — Naturalismus der Erscheinung und Naturalismus der Form.

Wenn wir uns einem — etwa aus Pappe hergestellten — Würfel von ungefähr 1 m Seitenlänge in der Weise nähern, daß wir nicht mehrere Seiten, sondern nur die eine, uns zugewendete Seite desselben zu sehen vermögen, die zugleich vom vollen Lichte getroffen sein möge, so daß uns der Schlagschatten hinter dem Würfel unsichtbar bleibt; und wenn wir alsdann das Bild des Würfels von dieser Seite her zeichnen (Fig. 11): so wird diese Darstellung für keinen Beschauer als diejenige eines Würfels zu erkennen sein. Der Beschauer sieht nur eben ein Quadrat; aber nichts, was ihn darauf schließen läßt, daß dieses Quadrat einen Würfel repräsentieren soll.



9. UNBEMALTER TELLER.
Die Wölbungs- und Neigungsverhältnisse der Flächen sind aus der Erscheinung nicht mit voller Deutlichkeit zu erkennen.

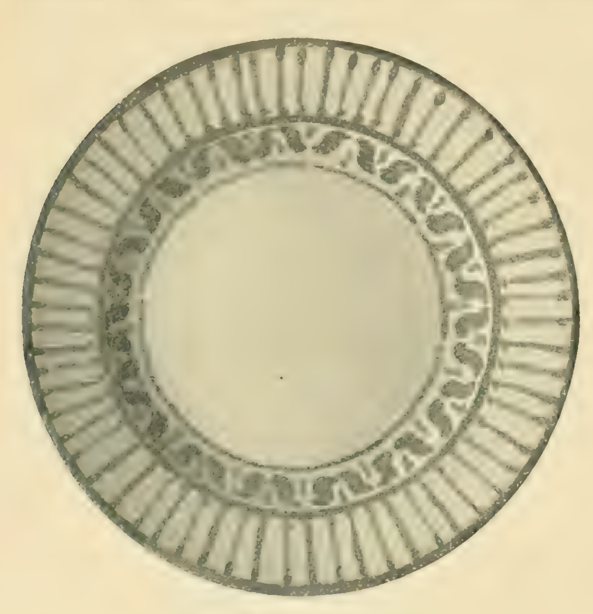
Wenn wir ein Ei, statt von der Längsseite, von der Spitze her betrachten und diese (nicht ovale sondern kreisförmig begrenzte) Ansicht zeichnen (Fig. 12): so wird abermals niemand diese Darstellung als die eines Eies erkennen.

Wird dagegen das Ei von der Längsseite, oder der Würfel in einer solchen Ansicht gezeichnet, daß drei Seitenflächen sichtbar sind, so wird die Zeichnung, auch wenn sie die Lichtverhältnisse nur aufs notdürftigste berücksichtigt, für jeden Beschauer verständlich sein (Fig. 13 und 14).

Diese Beispiele zeigen den Unterschied solcher Ansichten eines Gegenstandes, die für das Auge als kenntliche Bilder des Gegenstandes dienen können, und solcher Ansichten, denen diese Eigenschaft fehlt, die daher dem Auge unverständlich bleiben müssen. Die Ansichten der ersten Art sollen

im folgenden als charakteristische, die der zweiten Art als nichtssagende Ansichten bezeichnet werden.

Man erkennt leicht, daß nicht nur nicht jede beliebige Ansicht eines Gegenstandes in beliebiger Beleuchtung charakteristisch wirkt, sondern daß bei komplizierten Formen die charakteristischen Ansichten die Ausnahme bilden, ja, daß bei der Mehrzahl der letzteren Formen überhaupt keine ihrer Erscheinungen charakteristisch ist (vgl. unten Kap. V); so daß also nur in bestimmter Weise ausgewählte Formen — und Anordnungen von Formen — in bestimmt ausgewählten Beleuchtungen und Ansichten das Auge vollkommen befriedigen können.



10. BEMALTER TELLER.

Das Ornament bewirkt einen einheitlicheren Eindruck der Modellierung als beim unbemalten Gegenstande.[1])

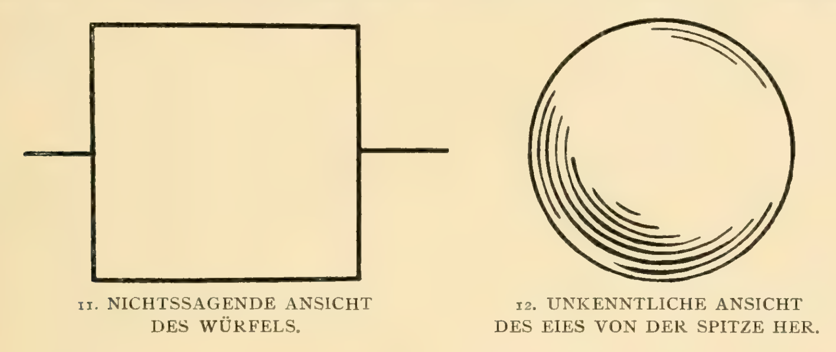
Aus den angeführten Beispielen folgt zugleich, daß nicht jede beliebige Naturansicht irgend eines Gegenstandes oder einer Zusammenstellung von Gegenständen nur einfach nachgebildet werden darf, damit eine für das Auge verständliche Darstellung gewonnen wird — daß also die Kunst der Darstellung von Gegenständen durchaus nicht mit der wenn auch noch so genauen Nachbildung der natürlichen Erscheinung identisch ist. Vielmehr müssen, um die Erscheinung eines Gegenstandes für die künstlerische Darstellung geeignet zu machen, besondere Bedingungen erfüllt sein, die in der Natur nur in den seltensten Ausnahmefällen erfüllt sind.

Dem Landschaftsmaler, der in der Natur nach „Motiven" sucht, ist diese Tatsache aus täglicher Erfahrung bekannt: nicht jeder beliebige Naturausschnitt erscheint ihm als passendes Motiv. — In den heutigen Zeichen- und

1 Der Gegensatz ist an den wirklichen Gegenständen weit auffälliger als in der photographischen Reproduktion.

Malschulen wird den Schülern das natürliche Gefühl für den bezeichneten Unterschied mit Gewalt aberzogen, wenn sie rings um das Modell ihre Plätze ohne jede Rücksicht auf die Darstellbarkeit der Ansichten des Modells zugewiesen erhalten, — von anderen Bedenken gegen diese Lehrmethode zu schweigen.

Aus denselben Tatsachen folgt weiter, daß auch durch die genaue plastische Nachbildung der natürlichen Form eines Gegenstandes keineswegs eine für das Auge verständliche Darstellung, also ein Kunstwerk zu Tage gefördert wird. Denn so wenig die zufällige Erscheinung in der Natur die Bedingungen erfüllt, von welchen die Auffassung



11. NICHTSSAGENDE ANSICHT DES WÜRFELS.

12. UNKENNTLICHE ANSICHT DES EIES VON DER SPITZE HER.

durchs Auge abhängt, so wenig hat jede zufällige reale Form solche Eigenschaften, daß sie von irgend einer Seite her durchs Auge erfaßt werden kann.

So große Wichtigkeit man also dem Studium der natürlichen Form wie der natürlichen Erscheinung der Dinge für die Verwendung der Naturformen in der künstlerischen Gestaltung beimessen mag, so wenig ist doch mit der bloßen Naturkopie schon eine künstlerische Leistung gegeben: weder der „Naturalismus der Erscheinung“, wie ihn die Mehrzahl der heutigen Maler kultiviert, noch der „Naturalismus der Form“, wie er in der modernen Plastik sich noch fast überall breit macht, hat mit künstlerischer Gestaltung etwas zu schaffen.

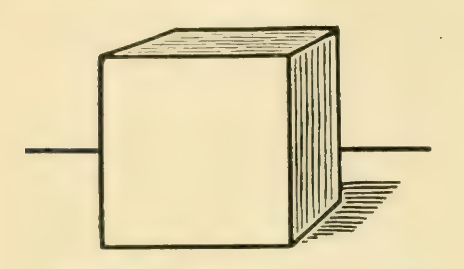
### 6. Künstlerische Gesetze. — Gestaltung für die Bedürfnisse des Auges.

Was die vorigen Beispiele an einzelnen Fällen gezeigt haben, wollen wir in allgemeiner Form zusammenfassend aussprechen.

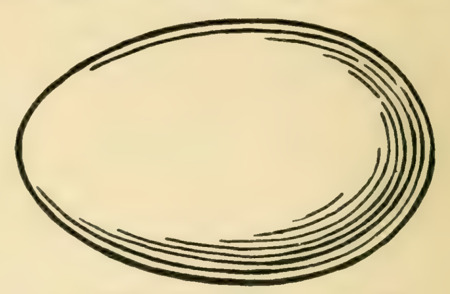
Wir haben an diesen Beispielen erstlich gesehen, daß die Erscheinung der Dinge in unserem Gesichtsfeld uns durchaus nicht unter allen Umständen

über eine bestimmte Form und bestimmte weitere Eigenschaften dieser Dinge Auskunft gibt. Ebenso fanden wir, entsprechend dieser ersten Tatsache, daß auch im allgemeinen weder die exakte Nachbildung der natürlichen Erscheinung noch die der natürlichen realen Form der Dinge hinreicht, um dem Auge die Erkenntnis der nachgebildeten Dinge zu vermitteln, daß vielmehr besondere Bedingungen erfüllt sein müssen, damit der Anblick der Dinge faßlich wird, d. h. damit das Auge aus der Erscheinung eine bestimmte Erkenntnis dessen gewinne, was ihm erscheint.

Wir haben aber auch bereits gesehen, wie sich unter Umständen die Hindernisse, welche die Erscheinung der Dinge ihrer Auffassung durch das



13. KENNTLICHE ANSICHT DES WÜRFELS.



14. KENNTLICHE ANSICHT DES EIES.

Auge entgegenstellt, durch bestimmte Maßnahmen überwinden lassen — sei es durch bestimmte Umgestaltung oder Ausgestaltung der Form und Erscheinung, sei es durch bestimmte Auswahl der Ansichten, der Anordnung und der Beleuchtung der Gegenstände und ihrer Teile.

Allgemein dürfen wir hiernach behaupten:

Unsere Umgebung ist in der Regel nicht so beschaffen, daß das Auge ihr Dasein einheitlich und ohne Beschwerde aufzufassen vermöchte. Wir erfahren jedoch, daß wir durch bestimmte Umgestaltung dieser Umgebung im Stande sind, dem Auge jene Beschwerde zu nehmen und ihm die Auffassung der Erscheinung in ruhigem Schauen zum mühelosen Genuß umzuschaffen. Diejenige Gestaltung unserer Umgebung oder einzelner Teile derselben, welche sich auf das eben genannte Ziel richtet, heißt Gestaltung derselben für die Bedürfnisse des Auges; — Gestaltung zu künstlerischer Wirkung oder künstlerische Gestaltung sind nur andere Ausdrücke für dieselbe Sache. Die Aufgabe solcher Gestaltung besteht überall darin, dem Auge dasjenige zu geben, was ihm an der Erscheinung der Dinge mangelt, und ihm aus dem Wege zu räumen, was ihm an dieser Erscheinung störend sein würde.

Bestände die Arbeit des Künstlers gegenüber der Natur nicht in einer solchen Umgestaltung, wäre vielmehr die „künstlerische Darstellung von Naturgegenständen“ nichts als bloße Nachbildung, also bloße Verdoppelung der ohnedies schon vorhandenen natürlichen Erscheinungen und Formen: so wäre es unbegreiflich, inwiefern durch solche Verdoppelung etwâs Neues, Wertvolles geschaffen werden sollte. Erst durch die Forderung der Umgestaltung der natürlichen Erscheinung durch die künstlerische Arbeit wird der Wert solcher Darstellung verständlich.

Im Gegensatz zur natürlichen Erscheinung der Dinge wird die künstlerisch umgestaltete Erscheinung auch als stilisierte Erscheinung bezeichnet. Die Gesetze, nach welchen diese Umgestaltung sich richten muß, wenn sie ihr Ziel erreichen will, werden daher auch Stilgesetze der bildenden Kunst genannt. Auch als Gesetze der „künstlerischen Logik“ sind diese Gesetze bezeichnet worden.

Um diese Gesetze zu erkennen, müssen wir uns vor allem davon überzeugen, welcher Zusammenhang zwischen den Eigenschaften der gesehenen Erscheinung der Dinge und der Wirkung besteht, welche wir von dieser Erscheinung empfangen.

---

## ZWEITES KAPITEL.

# ERSCHEINUNG UND WIRKUNG.

### 7. Das Sehen der Erscheinung und das Sehen der Dinge. — Die Ansicht und ihre Wirkung.

Kein Ding ist so, wie es tatsächlich existiert, unmittelbar auch für das Auge gegeben. Das Auge empfängt vielmehr bekanntlich in jedem Augenblick, in welchem es auf ein Ding gerichtet ist, nur eine bestimmte einseitige Ansicht von dem Ding, die davon abhängt, von welchem Standpunkt und in welcher Beleuchtung das Ding gesehen wird. Wir können das Ding in jedem Augenblick nur von einem Standpunkt und von einer Seite her betrachten. Wollen wir es von verschiedenenen Standpunkten, aus größerer oder geringerer Entfernung und von verschiedenen Seiten sehen, so müssen wir jedesmal der neuen Ansicht die vorher gesehene Ansicht opfern. Wir können uns der letzteren alsdann noch erinnern, aber wir sehen sie nicht mehr: für unser Auge kann jederzeit nur eine Ansicht des Dinges gegeben sein.

Die Ansicht oder Erscheinung des Dinges ist nicht das Ding, und die Eigenschaften, welche die Ansicht zeigt, sind nicht gleichbedeutend mit den Eigenschaften, die dem gesehenen Ding selbst zukommen. Die Ansicht hat nur eine Seite, das Ding aber hat viele Seiten; die Ansicht eines kreisförmigen Rades ist nur ausnahmsweise kreisförmig — wenn die Ebene des Kreises senkrecht zu unserer Blickrichtung steht —, sonst aber stets perspektivisch verkürzt und daher elliptisch; die Ansicht eines entfernten Gegenstandes ist klein, auch wenn der Gegenstand groß ist; die Größe der Ansicht wechselt mit unserer Entfernung von dem Gegenstande, die Größe des Gegenstandes selbst hängt von unserer Stellung nicht ab usw.

Wir pflegen aber im gewöhnlichen Leben die Eigenschaften der Ansicht überhaupt nicht zu beachten, sondern aus der Ansicht sogleich unwillkürlich auf die Beschaffenheit der gesehenen Dinge selbst zu schließen. Wir sehen das Rad sofort als das runde Rad und wissen gar nicht, daß seine Ansicht elliptisch ist; wir sehen einen Menschen kommen und sehen sofort, daß er ein großer oder ein kleiner Mensch ist, ohne auch nur zu bemerken, daß seine Erscheinung nur halb so groß war, als er sich in der doppelten Ent-

fernung befand usw. Wir empfangen in allen Fällen durch die Erscheinung sogleich eine gewisse Wirkung oder geben der Erscheinung unwillkürlich eine gewisse Deutung, die über die Erscheinung hinausgreift, die nicht Erkenntnis der Erscheinung, sondern Erkenntnis des gesehenen Gegenstandes ist. Wir sehen scheinbar nicht die Erscheinung, sondern das Ding — obwohl uns doch, wie die obigen Beispiele zeigen, in der Erscheinung ganz andere Eigenschaften entgegentreten, als diejenigen, die wir dem gesehenen Dinge beilegen.

Es geht uns hierbei ganz ähnlich, wie wenn wir Worte von bekannter Bedeutung lesen oder hören, wobei wir meist unwillkürlich nur auf den Sinn der Worte achten, nicht aber auf die Figur der Buchstaben oder auf die Eigenschaften der gehörten Klänge. Nur unter besonderen Bedingungen, etwa beim Korrekturenlesen oder wenn wir die Dialekte verschiedener Sprecher vergleichen, achten wir auf diese letzteren Tatbestände.

Wie wenig die Mehrzahl der Menschen von der Erscheinung der gesehenen Dinge weiß, zeigt sich namentlich bei Anfängern im Zeichnen nach der Natur, die oft nur mit größter Mühe unterscheiden können, ob ein Winkel nach rechts oder nach links einspringt, ob eine Linie in der Erscheinung auf- oder abwärts gerichtet ist usw.

So wie wir aber nur eben bei solchen Worten, mit deren Klang wir gewohnheitsmäßig eine bestimmte Bedeutung verbinden, diese Bedeutung statt des bloßen Klanges erkennen, so erkennen wir nur aus den charakteristischen Erscheinungen die Gegenstände. Die nichtssagenden Erscheinungen dagegen prallen ebenso unverstanden von uns ab, wie die unverständlichen Laute einer fremden Sprache.

### 8. Allgemeine Eigenschaften der Erscheinung und der Wirkung.

Für die Beschreibung der Unterschiede zwischen Erscheinung und Wirkung dürfen wir uns eine Vereinfachung insofern erlauben, als wir dazu nicht die — nur sehr umständlich zu beschreibende — Ansicht, die wir von den Dingen beim Sehen mit zwei Augen gewinnen, sondern nur diejenige beim Sehen mit einem Auge in Betracht zu ziehen haben. Da es nämlich keine Kunstgattung gibt, die nur für das Sehen mit beiden Augen berechnet wäre, vielmehr alle Kunstwerke in ihrer Wirkung schon beim Sehen mit einem Auge vollkommen zur Geltung kommen und beurteilt werden können, so dürfen wir im folgenden alle jene Fragen vernachlässigen, die sich auf den Unterschied des einäugigen und des zweiäugigen Sehens beziehen. Alle Streitfragen also über die Bedeutung des zweiäugigen, „stereoskopischen“

Sehens für die Entwicklung unserer Raumvorstellung wie für das jedesmalige Zustandekommen unserer Tiefenurteile können hier außer Betracht bleiben: die Tatsache, auf die es für die folgenden Untersuchungen allein kommt, ist eben die, daß alle erfreulichen wie ev. unerfreulichen Wirkungen der Kunstwerke sich schon beim Betrachten mit einem Auge einstellen, — eine Tatsache, von der sich jeder durch den Versuch überzeugen kann.

Wo in diesem Buche von der Erscheinung der Dinge die Rede ist, ist demgemäß stets diejenige im Gesichsfelde nur eines Auges gemeint.

Unter dieser Voraussetzung können wir die beiden fraglichen Tatbestände in folgender Weise einander gegenüberstellen.

Erstlich die Erscheinung der gesehenen Dinge, d. h. das Nebeneinander der in bestimmter Weise gefärbten und gegen einander begrenzten Teile im Gesichtsfelde — ein Nebeneinander, das uns als das „Gesichtsbild" der gesehenen Gegenstände unmittelbar gegeben ist. An diesem Gesichtsbilde können wir nichts in Zweifel ziehen; ebenso können wir daran nichts ändern, solange die Stellung unseres Auges gegenüber den Gegenständen und die Beleuchtung der letzteren festgehalten wird. In dieser Erscheinung findet sich nur ein Nebeneinander aber kein Vor- und Hintereinander: alle farbigen Flächen der Erscheinung lassen sich als rechts oder links, ober- oder unterhalb von fest angenommenen Linien in dieser Erscheinung bestimmen, sie sind, wie man sich ausdrückt, nur flächenhaft, zweidimensional, nicht räumlich, dreidimensional angeordnet, — genau so, wie die photographische Wiedergabe dieser Erscheinung nur als Fläche, nicht als körperlicher Raum existiert.[1])

Zweitens die Deutung dieser Erscheinung, die sich unwillkürlich als Wirkung der Erscheinung einstellt. Vermöge dieser Deutung erkennen wir das Gesehene überall als ein Räumliches: Gegenstände im Raume sind es, auf die wir die unmittelbar gegebene Erscheinung in unserem Gesichtsfelde jederzeit deuten — Gegenstände also, die eine gewisse räumliche Aus-

1) Wer diese Tatsache nicht sogleich zu erkennen vermag, kann sie sich mit Hilfe eines Netzes klar machen, das man sich herstellt, indem man über einen leeren rechteckigen Rahmen Fäden in gleichen Abständen sowohl in horizontaler wie in vertikaler Richtung spannt. Betrachtet man ein Stück der Umgebung durch dieses Netz, so hat jeder Punkt der Erscheinung seinen völlig bestimmten Platz in einem der Quadrate des Netzes; der Platz ist bekannt, sobald man die Entfernung desselben von je einer der horizontalen und der vertikalen Begrenzungen dieses Quadrates kennt. Jeder Punkt der Erscheinung ist also — wie es bei jedem Punkt auf einer gegebenen Fläche der Fall ist — durch zwei und nur zwei Abmessungen bestimmt. Dies und nichts anderes behauptet der Satz, daß die Erscheinung nur zweidimensional oder flächenhaft sei. (Um einen Punkt im Raume zu bestimmen, sind bekanntlich drei Abmessungen erforderlich.)

dehnung und Form besitzen und bestimmte Orte im Raume, d. h. eine bestimmte gegenseitige Lage zu einander einnehmen, die aber außerdem noch weitere Eigenschaften besitzen, wie wir sie als stofflich-materielle, als mechanische und physikalische Eigenschaften, eventuell — bei lebenden Wesen — als seelische Zustände kennen und sofort beim Anblick der betreffenden Bestandteile unserer Umgebung zu sehen meinen.

### 9. Räumliche und funktionelle Wirkung. — Primat der Raumgestaltung. — Fehler der modernen Lehrmethode im Kunstgewerbe.

Wir wollen — im Anschluß an die von Hildebrand eingeführte Ausdrucksweise — die zuletzt erwähnten Eigenschaften der Wirkung im Gegensatz zu den räumlichen Eigenschaften mit einem gemeinsamen Namen als funktionelle Eigenschaften bezeichnen und somit in der Wirkung der Erscheinung zwischen Raum- und Funktionswirkung unterscheiden.

Zur Funktion eines gesehenen Gegenstandes gehören hiernach zunächst alle seine stofflichen und mechanischen Eigenschaften — wie Gewicht, Festigkeit, Biegsamkeit — ebenso die mechanischen Beziehungen zu anderen Dingen, statische sowohl als dynamische — wie Tragen, Lasten, Ziehen und überhaupt alle aktiven und passiven Bewegungen sowie alle konstruktiven Momente in der Gestaltung; ferner alles, was wir bei lebenden Wesen an seelischen Tatsachen als vorhanden voraussetzen und was in den Bewegungen und dem Körperbau dieser Wesen mehr oder minder deutlich zum Ausdruck kommt — wie Empfindungen und Gefühle, Gedanken, Strebungen, Willensdispositionen und Charaktereigenschaften und was sonst noch an psychischen Tatbeständen zu nennen sein mag.

Zwischen den beiden Arten der sichtbaren Eigenschaften der Dinge besteht eine Stufenfolge für unsere Erkenntnis insofern, als die räumliche Erkenntnis der Gegenstände aller weiteren Erkenntnis derselben vorangeht und zu Grunde liegt.

Die räumliche Deutung der Erscheinung hängt mit ihrer gegenständlichen Deutung aufs engste zusammen: sobald wir in einer Erscheinung Gegenstände zu erkennen meinen, schreiben wir ihnen auch sofort räumliche Ausdehnung und Lage im Raume zu, da wir alle Gegenstände als räumlich ausgedehnt kennen. Alle räumliche Deutung der Erscheinung setzt daher ihre gegenständliche Deutung voraus und kommt nur in und mit derselben zu Stande.

Andererseits aber beginnt alle nähere Erkenntnis der gesehenen Gegenstände mit der bestimmteren Auffassung ihrer Form und ihrer Lage im Raume.

Ohne eine wenn auch nur oberflächliche Kenntnis dieser räumlichen Eigenschaften eines Gegenstandes können wir keine seiner übrigen Eigenschaften erkennen. Solange wir an einem Gesicht nicht die Form erfaßt haben, durch die es sich eben als Gesicht im Gegensatz etwa zu einem Stück der Zimmerwand darstellt, wird es uns nicht einfallen, seine Züge als freudig oder traurig bewegt zu beurteilen. Solange wir noch nicht die Falten eines Gewandes als Falten, d. h. eben ihrer Form nach — wenn auch nur in großen Zügen — erkannt haben, können wir nichts über die Schwere des Stoffes schließen usw.

Demgemäß kommt für alle künstlerischen Fragen die räumliche Deutung der Erscheinung, die räumliche Wirkung des Gesehenen vor allen anderen Eigenschaften der gesehenen Dinge in Betracht, und die künstlerische Arbeit muß sich daher in erster Linie auf die sichtbare Gestaltung der räumlichen Eigenschaften ihrer Gegenstände richten.

Die Erkenntnis aller funktionellen Eigenschaften der Dinge steht gegenüber dieser räumlichen Erkenntnis in zweiter Linie. Die Darstellung der funktionellen Eigenschaften ist somit auch für die bildende Kunst erst ein sekundäres Problem. In der Tat können alle funktionellen Tatbestände dem Auge nur dadurch gegeben werden, daß ihm zunächst die räumlichen Eigenschaften der betreffenden Gegenstände sichtbar gemacht werden. Alle Gestaltung für das Auge ist also in erster Linie Gestaltung für die Erkenntnis des Räumlichen durch das Auge und erst in zweiter Linie Darstellung des Funktionellen.

Die erste und wichtigste künstlerische Aufgabe besteht daher überall in der sichtbaren Gestaltung von Raum und Form; die Gesetze, welche diese Gestaltung beherrschen, sind demgemäß die elementaren Gesetze, die befolgt werden müssen, wenn irgendwelche künstlerische Wirkung erzielt werden soll.

Sie sind andererseits diejenigen, deren Vernachlässigung fast alle Verirrungen in der modernen Kunst verschuldet hat. Am deutlichsten zeigt sich diese Tatsache in der modernen Entwicklung des Kunstgewerbes. Die Methodik des kunstgewerblichen Unterrichts in den modernen Lehrwerkstätten geht fast überall nur darauf aus, den Schüler zum Sehen und zur Gestaltung funktioneller Eigenschaften der Gegenstände zu bilden. Die Mißerfolge dieses Strebens, wie sie uns in so vielen Erzeugnissen jener Schulen und ihrer mißleiteten Zöglinge täglich begegnen, haben ihren Grund einzig darin, daß weder Lehrer noch Schüler sich über die Grundsätze der räumlichen Gestaltung klar sind, die für alle funktionelle Gestaltung die notwendige Voraussetzung bildet.

Den gleichen Fehler begeht jene ästhetische Lehre, die von den Tagen Böttichers und Sempers bis heute in der Architektur leider nicht nur in der

Theorie, sondern auch in der Praxis mehr und mehr an Boden gewonnen hat. Indem sie die Bedeutung der künstlerischen Gestaltung nur auf dem funktionellen Gebiete sucht, vernachlässigt sie die elementare Forderung der sichtbaren Gestaltung des Räumlichen.

Die folgenden Ausführungen dieses Buches beschäftigen sich ausschließlich mit dieser Forderung und den Bedingungen, von welchen deren Erfüllung abhängt.

### 10. Wirkung und Wirklichkeit. Daseinsform und Wirkungsform.

Die im Vorigen beschriebene unwillkürliche Deutung der Erscheinung — gleichviel auf welche Eigenschaften der gesehenen Gegenstände sie sich richtet — ist durchaus keine untrügliche Erkenntnisquelle für die Eigenschaften dieser Gegenstände; die Vorstellung, die sie uns sowohl über die Form und Lage, als auch über die weiteren Eigenschaften der gesehenen Gegenstände erweckt, entspricht in vielen, ja fast in allen Fällen keineswegs den tatsächlichen Verhältnissen an diesen Dingen, auch wenn jene Vorstellung sich uns mit noch so großer Deutlichkeit und Bestimmtheit aufdrängt. Wie ein guter Schauspieler uns aufs lebendigste die Affekte darzustellen weiß, von denen er doch nicht in Wahrheit ergriffen ist, so kann der Anblick der Dinge uns aufs überzeugendste das Dasein von Formen und Eigenschaften vorspiegeln, die wir bei näherer Betrachtung vergebens an den Dingen suchen.

Wir geben dieser Tatsache Ausdruck, indem wir feststellen, daß die Eigenschaften, die an den Dingen sichtbar sind, mit den realen Eigenschaften dieser Dinge im allgemeinen nicht übereinstimmen.

Der Unterschied zeigt sich am handgreiflichsten in der naturalistischen Nachbildung von Naturgegenständen, wie sie die heutige Kunst zu geben pflegt; die Nachbildung stimmt mit dem Gegenstande im äußeren Ansehen, nicht aber in den sonstigen Eigenschaften überein — das Porträt ist nicht der Mensch, das Landschaftsbild nicht wirklicher Wald und wirkliche Luft.

Aber auch was die bloß räumlichen Eigenschaften der Dinge angeht, gilt das Gleiche. Eine bestimmte reale Form im Raume kann dem Auge sehr verschiedene Formen vortäuschen, je nach den Eigenschaften, die in ihrer Erscheinung hervortreten. Die augenfälligsten Beispiele für den Unterschied zwischen der Formwirkung und der realen Form der gesehenen Dinge bieten die Malerei und die graphischen Künste einerseits, das Flachrelief andererseits. Indem wir ein Gemälde oder eine Zeichnung betrachten, sehen wir tatsächlich nicht mehr die Ebene der Leinwand oder des Papiers,

sondern den Raum der dargestellten Gegenstände. Ebenso sehen wir bei der Betrachtung eines richtig gearbeiteten Flachreliefs nicht den tatsächlichen Raum zwischen der Vorderfläche und der Hintergrundsfläche des Reliefs, sondern wir meinen die dargestellten Figuren in ihren unverkürzten Tiefenmaßen zu erkennen.

Bei der Malerei auf ebener Fläche sind wir leicht im Stande, die wirkliche Form dieser Fläche gegenüber dem räumlichen Eindruck der Darstellung zu erkennen. Anders bei plastischen Gegenständen; bei diesen können wir oft nur mit größter Mühe durch Betrachten von verschiedenen Seiten und in verschiedener Beleuchtung die wirkliche Form feststellen und werden immer und immer wieder beim Anblick über die Einzelheiten dieser Form getäuscht, weil für das Auge eben nur die Wirkung existiert. Anfänger im Modellieren nach der Natur machen oft eine dahingehende Erfahrung: sie glauben die Form ihrer Modelle richtig wiedergegeben zu haben und finden sich sehr empfindlich enttäuscht, wenn sie ihre Arbeit von einer anderen Seite oder in veränderter Beleuchtung betrachten.

Wir bedienen uns zur Bezeichnung des besprochenen Gegensatzes der von Hildebrand eingeführten Ausdrücke und verstehen demnach unter Daseinsform die reale Form der Gegenstände, unter Wirkungsform dagegen die Form, die uns beim Anblick der Dinge durch die Wirkung der Erscheinung aufgenötigt wird, also die scheinbare oder vermeintliche Form der gesehenen Dinge.

Die angeführten Beispiele der Malerei und des Flachreliefs zeigen, daß dieser Gegensatz tatsächlich besteht und daß die Wirkung gegebener realer Formen beim Beschauer die Vorstellung von Formen erwecken kann, die von jenen realen Formen himmelweit verschieden sind.

Da die Kunst nur für das Auge gestaltet, so kommt für das künstlerische Problem überall nur dasjenige in Betracht, was uns der Anblick der Dinge zeigt. Die Kunst hat es demgemäß immer nur auf jene Wirkung des Gesehenen, also auf die sichtbaren Eigenschaften der Dinge abgesehen, nicht auf ihre sonstige, reale Beschaffenheit. Nur was für das Auge besteht, ist das künstlerisch Wirksame, nicht aber dasjenige, was abgesehen von (oder im Gegensatz zu) dieser Wirkung auf das Auge in Wirklichkeit an den Dingen vorhanden sein mag. Nicht um das reale Dasein der Dinge als solcher handelt es sich für den Künstler, sondern nur darum, welche Wirkung dieses reale Dasein auf das Auge des Beschauers ausübt.

Die Kunst hat es demgemäß, wie schon die Beispiele des ersten Kapitels dartun konnten, niemals mit einer bloßen Nachbildung der Formen natürlicher Gegenstände zu tun, wie sie im Wachsfigurenkabinett dargeboten

wird. Ihr genügt es nirgends, daß ein Gegenstand eine bestimmte räumliche Form nur eben habe, sondern es kommt ihr einzig darauf an, daß eine bestimmte Form sichtbar werde. Wer sich des früher (S. 7) besprochenen Beispiels des (unbemalten) Tellers erinnert, wird den Unterschied dieser beiden Möglichkeiten nicht mehr übersehen können. Nicht um die Daseinsform eines Dinges als solche, sondern um die Wirkungsform, welche durch die Erscheinung dieser Daseinsform bedingt wird, dreht sich das künstlerische Gestalten.

Wo immer daher zu künstlerischen Zwecken Naturformen nachgebildet werden, darf diese Nachbildung sich nicht einfach die Wiederholung der realen Naturform zum Prinzip machen, sondern sie muß die Naturform eventuell umgestalten, damit die künstlerische Wirkung sich einstellen kann. Die heutige Unsitte der peinlichen Nachbildung von Naturmodellen — nicht zum Zweck bloßen Studierens, sondern direkt zur Verwendung im Kunstwerk — ist der Tod der künstlerischen Gestaltung.

**11. Die Forderung der einheitlichen Ansicht. — Das Fernbild. — Fehler der mehrfachen Perspektive. — Die Ansichtsforderung in Plastik und Architektur.**

Schon weiter oben wurde erwähnt, daß wir von einem Dinge (oder einer Mehrheit von Dingen) in jedem Augenblick nur eine bestimmte, einseitige Ansicht erhalten können; wollen wir eine neue Ansicht gewinnen, so müssen wir die vorige dafür in den Kauf geben.

Wir können zwar die verschiedenen Ansichten, die wir von einem Dinge sukzessive von verschiedenen Standpunkten her gewinnen, in Gendanken unter einander in Beziehung setzen und uns so über die Form des Dinges ein Urteil bilden. Ein Ding, das von jeder Seite her eine kreisförmige Ansicht darbietet, erkennen wir auf diese Weise als ein kugelförmiges Ding. Ein solches sukzessives Betrachten von verschiedenen Seiten und die begriffliche Verbindung der durch solche Bewegung gewonnenen Bilder liegt der Entwicklung unserer plastischen Formvorstellung der Dinge ursprünglich zu Grunde.



15 KINDLICHE ZEICHNUNG EINER ZIGARRENKISTE.
Die vier Ansichten sind in einem Bilde vereinigt.

Aber die so gewonnene Erkenntnis der plastischen Form ist uns noch nicht anschaulich, d. h. nicht vermittelst einer einheitlichen Gesichtsvorstellung, sondern eben als ein Produkt vieler verschiedener, durch den Wechsel der Standpunkte und gewisse Gedankenoperationen unter einander verbundener Gesichtsbilder gegeben. In ein einheitliches Bild vermögen wir dieses



16. RADIERUNG VON O. GRAF.
Beispiel eines Bildes mit herabfallendem Vordergrund (falsche Vereinigung verschiedener Blickrichtungen in einem Bilde).

Produkt nicht ohne weiteres zu fassen; es existiert nur für den Gedanken, nicht für das Auge.

Wollen wir einen Gegenstand fürs Auge gestalten, so müssen wir vielmehr dafür sorgen, daß er jeweils von einer bestimmten Seite her sichtbar wird, d. h. daß wir beim Anblick desselben von einer bestimmten Seite her eine charakteristische Ansicht und damit eine Vorstellung von seiner Beschaffenheit erhalten; wir dürfen dem Beschauer nicht zumuten, daß er eine Mehrheit verschiedener Ansichten in Gedanken kombinieren muß, um diese Vorstellung zu gewinnen.

Wer die Bedeutung dieses Unterschiedes nicht sogleich einzusehen vermag, dem wird sie durch folgendes Beispiel deutlich werden. Einem Kinde wurde die Aufgabe gestellt, eine Zigarrenkiste abzuzeichnen. Es löste die Aufgabe, indem es zunächst die Ansicht der ersten Seitenfläche der Kiste zeichnete, daran anschließend die Ansicht der zweiten Seitenfläche und so fort die sämtlichen vier Seitenansichten wie in umstehender Figur (15). Das Ergebnis zeigt deutlicher als alle theoretischen Darlegungen die Unzulässigkeit der Zusammenfassung dessen, was den Anblick eines Gegenstandes von verschiedenen Standpunkten her charakterisiert, in einer einzigen Bilderscheinung: mögen wir die Form durch den Anblick von allen Seiten her noch so genau kennen lernen, wir besitzen sie darum noch nicht in Form einer einheitlichen Augenvorstellung. Man beachte aber, daß das hier Gesagte nicht bedeutet,



17. „THE DIVAN“. GEMÄLDE VON J. W. ALEXANDER.
Beispiel einer aus zu großer Nähe aufgenommenen Darstellung. Die Zeichnung gibt kein Fernbild und ist deshalb räumlich unklar.

daß in einer charakteristischen Erscheinung nicht Teile enthalten sein könnten, die bei der Betrachtung des wirklichen Gegenstandes von verschiedenen Standpunkten aus auftreten; — da ja die charakteristische Erscheinung regelmäßig mit keiner der wirklichen Erscheinungen übereinstimmt, sondern erst durch die Vorstellungsarbeit des Künstlers erzeugt wird, durch welche Elemente der verschiedensten optischen Erfahrungen in einen gesetzmäßigen Zusammenhang verknüpft werden.

Aus demselben Grunde, wie beim Betrachten eines Dinges von verschiedenen Seiten her, können wir auch dann kein einheitliches Bild von dem Dinge gewinnen, wenn wir demselben so nahe stehen, daß wir verschiedener Augenrichtungen bedürfen, um seine verschiedenen Teile zu sehen. Wer sich dicht vor einen Schrank stellt, kann den Schrank nicht mehr auf einen Blick überschauen, sondern muß, um die verschiedenen Teile des Möbels zu sehen, sein Auge bald auf-, bald abwärts, bald nach rechts, bald nach links bewegen: er erhält auf diese Weise keine einheitliche Ansicht des Schrankes, sondern eine Summe zusammenhangloser Eindrücke.

Die Frage nach der künstlerischen Wirkung ist daher in jedem Falle von vornherein nur mit Bezug auf solche Ansichten eines Gegenstandes bez. einer Mehrheit von Gegenständen zu stellen, welche aus hinreichender Ferne und daher auf einen Blick gesehen werden. (Fernbild nach Hildebrand[1].) Alle künstlerische Gestaltung hat nur so weit Sinn, als sie ein derartiges Fernbild gestaltet.

1) a. a. O. S. 21.

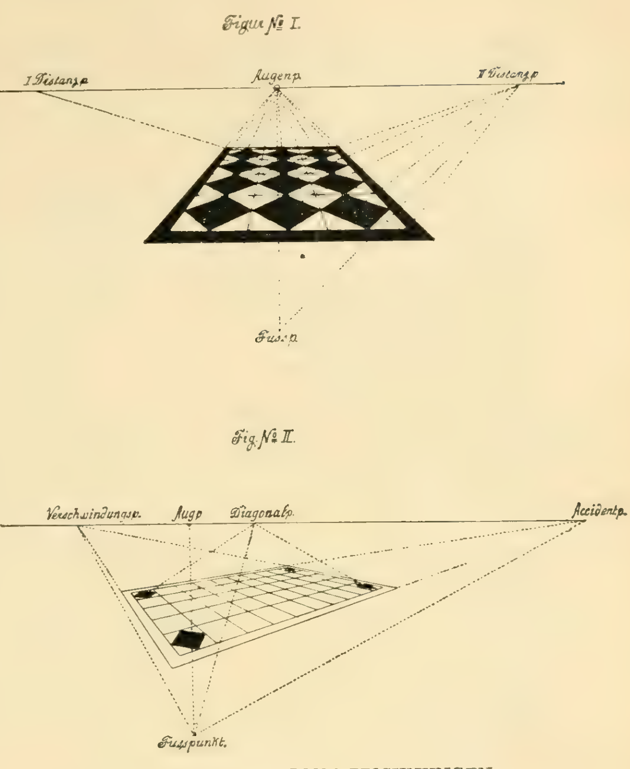


18. PERSPEKTIVISCHE ZEICHNUNG.
Der Distanzpunkt ist zu nahe angenommen, so daß verschiedene Blickrichtungen in dem Bilde vereinigt sind.

Verfehlungen gegen dies primitivste Kunstgesetz sind in der modernen Kunst an der Tagesordnung. Vor allem in der Malerei begegnet man keinem Fehler häufiger als demjenigen der Vereinigung verschiedener Ansichten in einem Bilde (Fehler der „mehrfachen Perspektive"). Das Arbeiten nach der Natur verführt leicht zu diesem Fehler: während der Zeichnende auf die entfernteren Teile seines Gegenstandes geradeaus blickt, muß er, um die näher gelegenen Teile des Raumganzen zu sehen, mehr und mehr nach abwärts, eventuell nach rechts und links von jener ersten Blickrichtung abweichen. Indem er das so Gesehene auf seiner Bildfläche vereinigt, bringt er eine widerspruchsvolle Darstellung zu Wege, die mit jener kindlichen Zeichnung der Zigarrenkiste enge verwandt ist, indem hier wie dort in einer Erscheinung vereinigt wird, was nur bei verschiedener Augenrichtung zu sehen ist, ohne daß die Vorstellungsarbeit dabei zu ihrem Rechte käme und das Gesehene zu einer charakteristischen Gesamterscheinung verarbeitete. Der seltsame Eindruck, den man heute bei so vielen Bildern durch das scheinbare Herabfallen des Bodens im Vordergrund erhält, ist durch diesen Fehler bedingt (Fig. 16f).

Die Figuren 18 bis 20 zeigen, daß es sich bei diesem Fehler nicht um

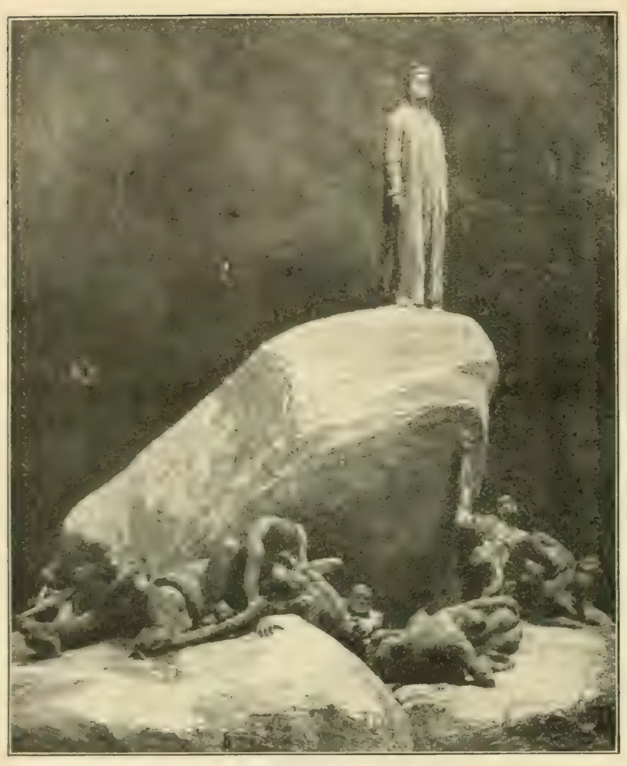
eine Verfehlung gegen die sog. Gesetze der Perspektive handelt. Diese Figuren sind exakt nach perspektivischen Regeln konstruiert: dennoch zeigen sie den Fehler des herabfallenden Vordergrundes bez. der Vereinigung verschiedener Blickrichtungen, weil bei der perspektivischen Konstruktion der Distanzpunkt so nahe angenommen ist, daß kein Fernbild resultiert.




19 u. 20. PERSPEKTIVISCHE ZEICHNUNGEN.
In Folge der zu geringen Entfernung des Distanzpunktes fällt der vordere Teil der Ebene nach abwärts.

Auf dem gleichen Fehler der mangelnden Gestaltung des Fernbildes beruht die beunruhigende Wirkung aller sog. Illusionsmalerei, wie sie sich von den Deckengemälden der späteren Venezianer bis zu unserer modernen Panoramenmalerei fortentwickelt hat. Der Beschauer hat bei solcher Malerei den Eindruck einer Fortsetzung des natürlichen Raumes, ohne daß er doch die entsprechenden Augeneinstellungen beim Sehen vollziehen kann; er fühlt sich daher fortwährend unsicher in seinem Urteil, zumal die perspektivischen Verhältnisse sich bei der geringsten Bewegung seines Kopfes verschieben, so daß er nie weiß, welchen Standpunkt er gegenüber dem Gemälde einnehmen soll, um richtig zu sehen.

Analoge Folgerungen, wie sie sich soeben für die Darstellung auf der Bildfläche ergaben, gelten insbesondere auch für alle plastische Gestaltung. Da für die Wirkung auf das Auge stets nur die jeweilige Ansicht des Gegenstandes in Betracht kommt, so kann es sich für das künstlerische Problem immer nur eben um die Beschaffenheit der Ansichten der Gegenstände — bei ruhendem Auge — handeln. Einen Gegenstand künstlerisch gestalten kann stets nur heißen, ihn so gestalten, daß eine oder mehrere bestimmte



21. DANTE-DENKMAL VON A. CANCIANI.
Monumentalplastik ohne Ansicht; der Anordnung liegen keinerlei künstlerische Rücksichten zu Grunde.

Ansichten des Gegenstandes charakteristische Ansichten sind, d. h. eine künstlerische Wirkung auf das Auge ausüben.

Was mit dieser Wirkung gemeint ist, zeigen die bisherigen Ausführungen: die Ansicht muß dem Auge sofort die Merkmale darbieten, welche für die Erkenntnis der räumlichen Verhältnisse und eventuell der Funktion erforderlich sind. Dies kann nur in den seltensten Fällen für jede Ansicht eines Gegenstandes geleistet werden; in der Regel wird nur eine geringe Anzahl von Ansichten, oft nur eine einzige Ansicht dieser Forderung genügen können. Ein Gegenstand aber, der von keiner Seite her einheitlich wirkt, sondern den Beschauer von Ort zu Ort treibt, indem dieser vergeblich eine Ansicht für die Betrachtung zu gewinnen sucht, ist künstlerisch falsch: er ist nicht für die Bedürfnisse des Auges gestaltet.

Das erste Stilgesetz für alle räumliche Gestaltung — in Plastik, Architektur, Keramik und allen anderen körperlich gestaltenden Künsten — ist daher eben dieses: daß nichts gearbeitet werde, was nicht für die faßliche Gestaltung der Ansicht von denjenigen Seiten her dient, von denen das Werk gesehen werden soll. Da jedes Kunstwerk nur fürs Auge besteht, das Auge aber jederzeit nur eben eine Ansicht des Werkes zu erfassen im Stande ist, so hat auch alle plastische Gestaltung nur soweit Sinn, als sie ihren Gegenstand auf die Ansicht von bestimmten Seiten her gestaltet. Das plastische Werk kann nur dann befriedigend wirken, wenn es dem Beschauer den



22. KAISER WILHELM-DENKMAL FÜR AACHEN. ENTWURF VON MAISON.
Irgendwelche künstlerische Rücksichten sind hier wie in Fig. 21 nicht zur Geltung gelangt.

Standpunkt anweist, von wo es gesehen werden will, indem es von eben diesem Standpunkt aus eine verständliche Ansicht zeigt. Wo sich kein solcher Standpunkt finden läßt, kommt statt der Befriedigung des Auges nur eine beängstigende Wirkung zu Stande: der Beschauer fühlt sich fortwährend von einem Standpunkt zum andern getrieben, weil er nirgends eines Gesamteindruckes habhaft werden kann.[1])

Wie in der Malerei das gedankenlose Abschreiben der natürlichen Erscheinung zum Fehler der mehrfachen Perspektive (s. oben), so hat in der modernen Plastik ebenso gedankenloses Nachbilden der natürlichen Form zu der soeben bezeichneten Stilwidrigkeit geführt. In einer Zeit, die, von der künstlerischen Tradition losgerissen, kein künstlerisches Bedürfnis in der Plastik mehr kannte, ist an Stelle der ursprünglichen künstlerischen Aufgabe der Gestaltung für das Auge die Mode der plastischen Naturkopie getreten, die sich — begünstigt durch eine mißverständliche Auslegung der Porträtaufgabe sowie durch das Streben nach neuen, vermeintlich originellen

1) Vgl. HILDEBRAND, a. a. O. S. 89.



23. PLASTIK VON METZNER.
Ohne Rücksicht auf die Ansichtsforderung gearbeitet.

Bewegungen der Figuren — noch heute an fast allen Akademien forterbt. Man stellt, etwa um ein Monument zu schaffen, Figuren und sonstige Gegenstände (meist irgend einer historischen oder poetischen „Idee" zu Liebe) nach gegenständlichen Gesichtspunkten zusammen, ohne jede Rücksicht darauf, ob diese Anordnung von irgend einer Seite her einheitlich gesehen werden kann (Fig. 21 f.). Alle solchen Produkte sind eben darum künstlerisch sinnlos, weil sie auf keine einheitlich faßliche Ansicht gearbeitet sind: künstlerische Gestaltung eines plastischen Werkes kann nur zu Stande kommen, wenn die Anordnung von vornherein so getroffen wird, daß das Werk dem Beschauer eine bestimmte Ansicht — eventuell eine bestimmte Mehrheit von Ansichten — bietet, in welchen das Werk seiner räumlichen Wirkungsform nach einheitlich sichtbar wird. Alles was in der plastischen Arbeit nichts für diese Faßlichkeit der Ansichten beiträgt, ist künstlerisch gleichgültig oder schädlich; alle jene bloß naturalistische Plastik entspringt aus einem Mangel an künstlerischem Instinkt und künstlerischer Kultur.

Welche Bedingungen für die hier geforderte einheitlich faßliche Gestaltung der Ansichten bestehen, werden die späteren Ausführungen zeigen.

In den primitiven Zeiten plastischen Schaffens ist überall im vollen Gegensatz zur modernen Unkultur einzig auf die Ansichtsforderung geachtet und die natürliche Form geradezu vergewaltigt worden, wo jene Forderung es mit sich zu bringen schien. Die Anfänge der Rundplastik pflegen ohne Rücksicht auf die natürlichen Tiefenmaße der Figuren nur eine Vorder- und eine Rückansicht zusammen zu setzen. Noch auffälliger zeigt sich die Mißachtung der realen Form zu Gunsten der Ansichtsforderung an jenen assyrischen Löwen, die, als Portalfiguren für die Ansicht von vorne und von der Seite her gebildet, von der Vorderseite zwei, von der Längsseite die vier

Füße des Tieres zeigen, so daß die ganze Figur fünf Füße erhält (Fig. 24).

Die durchgeführten Betrachtungen zeigen zugleich, daß sich durchaus nicht jeder beliebige Gegenstand und jede beliebige Anordnung solcher Gegenstände zu künstlerischer und speziell plastischer Darstellung eignet. Zu solcher Darstellung sind vielmehr besondere Anordnungen der Form erforderlich, wie sie sich in der Natur durchaus nicht von selbst zu finden pflegen, sondern vom Künstler regelmäßig im Gegensatz zur Naturform angebracht werden müssen.[1])



24. ASSYRISCHE PORTALFIGUR.
Auf Ansicht von vorn und von der Seite gearbeitet; die Vorderansicht zeigt zwei, die Seitenansicht vier Füße, so daß das Tier im ganzen fünf Füße erhält.

Wie in der Plastik, so ist auch in der Architektur die Erfüllung der Ansichtsforderung erste Bedingung aller künstlerischen Gestaltung. Nicht der Zweck und das konstruktive Moment sind das erste, was für solche Gestaltung in Betrachtung kommt, sondern diejenige Gliederung des architektonischen Ganzen — sei dies nun ein Zimmer, ein Palast, eine Kirche, eine Straße, ein Platz oder eine ganze Stadt — welche die erforderlichen charakteristischen Ansichten und damit die entsprechenden Ruhepunkte für die Betrachtung ergibt. Wie die Statue, so muß auch die Architektur dem Beschauer die Punkte anweisen, an welchen er verweilen soll, um das Werk zu betrachten. Alle weitere Gliederung muß sich dieser Forderung unterordnen. Wo die Raumgestaltung der letzteren nicht genügt, wirkt sie verwirrend und somit unkünstlerisch. Beispiele solcher falschen Wirkung finden sich u. a. da, wo Innenräume durch Einbauten zerrissen werden, wie z. B. wenn mitten in einem Zimmer eine Wendeltreppe in ein oberes Stockwerk führt; ebenso im modernen Städtebau, wenn er die Straßen ohne jede räumliche Gliederung geradlinig durchführt oder im offenen Bausystem Würfel an Würfel reiht.

Das gleiche gilt für Gartenanlagen. Soll ein Garten künstlerisch gestaltet werden, so hat er nicht nur sonnige Plätze für die kühle und schattige Ruhepunkte für die heiße Jahreszeit zu bieten, sondern vor allem dem Auge Ruhepunkte zu gewähren: einheitliche Ansichten, in welchen sich die räum-

1) Vgl. hierzu namentlich die Ausführungen des fünften Kapitels.

liche Gestaltung der Umgebung genießen läßt. Es ist eines der Zeichen moderner Verrohung in den Angelegenheiten des Auges, daß die italienische Gartenkunst, wie sie hauptsächlich auf dem Umweg über Frankreich in die Parks unserer Fürstenschlösser gelangt ist, nicht mehr verstanden und von Patrioten als „undeutsch“ bekämpft wird.

**12. Die Forderung der einheitlichen Wirkung. — Widerspruchslosigkeit und einheitliche Ablesung. — Die Teile und das Ganze. — Einheit fürs Auge, nicht für das Denken.**

Wie die künstlerische Wirkung nicht zu Stande kommen kann, wenn wir uns die Form des Gesehenen erst aus der Wirkung mehrerer Ansichten in Gedanken zusammensetzen müssen, so kann diese Wirkung sich auch nicht einstellen, wo innerhalb der einzelnen Ansicht erst die Faktoren nach einander aufgesucht und in Verbindung gesetzt werden müssen, auf die sich die Deutung der Erscheinung gründet: sobald wir in der Erscheinung erst mit Mühe die Merkmale zusammensuchen müssen, aus welchen sich ihre Deutung ergibt, ist es um den künstlerischen Eindruck getan. Die wichtigste künstlerische Aufgabe ist daher überall die Gestaltung der Ansicht ihres Gegenstandes zu einheitlicher Wirkung.

Wie überall die räumliche Wirkung vor der funktionellen zu gestalten ist, so muß auch die hier gestellte Forderung vor allem für die räumliche Wirkung erfüllt werden. Die Befriedigung des Auges, d. h die künstlerische Wirkung kommt nicht zu Stande, wenn wir uns erst mühsam aus einzelnen Teilen ein räumliches Ganzes zusammensuchen müssen, sondern nur dann, wenn sich uns dieses Ganze sogleich auf einen Blick als Ganzes zu erkennen gibt. Die Forderung der künstlerischen Gestaltung eines Gegenstandes ist also auch speziell hinsichtlich der räumlichen Wirkung nur dann erfüllt, wenn uns diese Raumwirkung durch den Anblick des Gegenstandes sogleich einheitlich aufgenötigt wird.

Gemäß den früheren Überlegungen kommt es dabei wiederum nicht etwa darauf an, daß wir eine Erkenntnis der realen Raumverhältnisse der gesehenen Gegenstände gewinnen, sondern nur darauf, daß wir überhaupt eine bestimmte einheitliche, in sich widerspruchslose Raumwirkung empfangen.

Die früheren Beispiele zeigen wohl deutlich genug, was hiermit gemeint ist. Im Flachrelief etwa soll dem Beschauer nicht die Kenntnis der realen Tiefenmaße dieses Reliefs, sondern die Wirkungsform der dargestellten Figuren mit deren natürlichen Tiefenmaßen gegeben werden; und der Raum

dieser Figuren soll ihm durch die Anordnung des Ganzen in einheitlicher, auf den ersten Blick überzeugender Weise dargeboten werden.

In der Forderung der Einheit der Wirkung ist diejenige der Widerspruchslosigkeit dieser Wirkung mitenthalten. Eine Erscheinung kann nicht einheitlich wirken, wenn verschiedene Teile derselben die entgegengesetzte Deutung bedingen: sind in einem Bilde die Figuren im Vordergrund klein, im Hintergrund groß, so müssen dem Beschauer die Maßverhältnisse in diesem Bilde unverständlich bleiben. Aber keineswegs genügt auch umgekehrt schon die Widerspruchslosigkeit, um die einheitliche Wirkung zu gewähren. Denn auch wenn die Merkmale, durch welche die Wirkung bedingt wird, unter einander in Einklang stehen, d. h. alle auf die gleiche Wirkung zielen — wenn also etwa im obigen Beispiel die Figuren im Vordergrund in dem Maße größer gehalten sind als die des Hintergrundes, wie es der Entfernungsunterschied verlangt — können diese Merkmale immer noch so weit zerstreut und daher in ihrer Wirkung vereinzelt sein, daß die Gesamtwirkung nicht auf einen Blick zu gewinnen ist. Die Frage nach den Bedingungen der einheitlichen Ablesung eines Raumganzen bildet daher ein besonderes Problem neben demjenigen der Widerspruchslosigkeit.

Die Gestaltung zu einheitlicher Wirkung ist die fundamentale Aufgabe aller künstlerischen Tätigkeit.

In ihr liegt insbesondere da, wo es sich scheinbar um die künstlerische Wiedergabe von Naturgegenständen handelt, das wesentliche Moment, welches zur Umgestaltung der natürlichen Form und Erscheinung, also zum Gegensatz zwischen Kunst und Naturalismus führt.

Das Kunstwerk kann — welcher besonderen Gattung der bildenden Künste es auch angehören mag — der Forderung der einheitlichen Wirkung nur dann genügen, wenn es in all seinen Teilen aus einer einheitlichen Gesamtvorstellung entwickelt ist, nicht aber, wenn es bloß äußerlicher Zusammenfügung von Teilen seine Entstehung verdankt. Jeder Teil kann seine Bedeutung für die Wirkung des Ganzen nur in und mit seiner Umgebung erhalten; seine Gestaltung ist daher immer durch seine Einordnung in das größere Ganze bedingt. Es muß demgemäß notwendig zu künstlerisch sinnlosen Produkten führen, wenn man, wie es in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts im Kunsthandwerk Mode geworden ist, durch bloße Zusammenstellung der überlieferten Formen historischer Stilarten neue Gesamtmotive herstellen will. Nicht als ob an die Stelle der früheren Formen ein durchaus neues Formenmaterial gesetzt werden müßte, um neue Wirkungen zu gewinnen: nur darf jede Einzelform, mag sie einer jener früheren



25. VESTIBULE VON BROCHIER.
im Münchener Stil der 70er Jahre.
Beispiel der ungenügenden Wirkung der bloßen Zusammenstellung historisch überlieferter Formen.

Formen noch so ähnlich gebildet sein, eben nie als Einzelform starr übernommen werden, sondern sie muß jedesmal aus dem Zusammenhang mit dem größeren Ganzen, dem sie angehört, entwickelt, d. h. so gestaltet werden, daß sie sich der Gesamtwirkung einordnet und diese Wirkung unterstützt. Welche Punkte in den verschiedenen Fällen der künstlerischen Aufgaben zu beachten sind, damit diese Forderung ihre Erfüllung findet, werden die späteren Kapitel zeigen.

Wie die Einzelform an einem größeren Gegenstande nur mit dessen übrigen Teilen, so hat auch der einzelne Gegenstand stets nur zusammen mit seiner Umgebung künstlerische Bedeutung. Manche — bewegliche — Gegenstände können freilich so gestaltet werden, daß sie auch in wechselnder Umgebung ihre Wirkung behalten. Immer aber wird die Wirkung von einer gewissen Beschaffenheit dieser Umgebung mit abhängen — so die Wirkung eines Bildes von einer gewissen Farbtönung der Wand, auf die es gehängt wird, diejenige eines Möbels von den Maßen der umgebenden Möbel und des Zimmers usw. In der Regel aber muß (namentlich bei plastischen und architektonischen Werken) einer bestimmten Situation mit ihren gegebenen Maßstäben schon in der Anordnung der Ansichten und weiter in deren Ausgestaltung bis in die Einzelheiten Rechnung getragen werden. Einen solchen Gegenstand im Atelier zu arbeiten,

ohne auch nur die Situation zu kennen, in die er zu stehen kommt, ist eine jener Ungeheuerlichkeiten, die nur eine völlig unkünstlerische Zeit hat gebären können.[1])

Die geforderte Einheit der Wirkung bezieht sich nur auf die Wirkung für das Auge; nicht, wie gegenüber landläufigen Mißverständnissen besonders zu erwähnen ist, auf irgend eine Wirkung für weitere Gedankengänge des Beschauers. Ein einheitlicher „Grundgedanke", eine zu Grunde gelegte „Idee" kann für die Erfüllung jener Forderung nichts beitragen; solche Gedankeneinheit ist für die künstlerische Wirkung belanglos. So hätte es beispielsweise keinen Sinn, ein Ornament aus Mistelzweigen, Herbstblättern und Schneeflocken deswegen zusammenstellen zu wollen, weil diese Gegenstände in der Natur eine Beziehung zu einander haben. Die gedankliche Verbindung, die sich aus dieser Beziehung ergibt, hat mit der künstlerischen Einheit nichts zu schaffen. Nur von der räumlichen Ausgestaltung des Motivs hängt es ab, ob dasselbe künstlerisch wirkt, nicht von der gegenständlichen Bedeutung seiner Teile. Ein ornamentales Motiv, das aus gegenständlich ganz heterogenen Teilen aufgebaut ist — wie aus Schiffen und Bäumen, oder aus Löwen und Kornblumen in völlig von der Natur abweichenden Maßverhältnissen (Fig. 26 u. 27) — kann durchaus einheitlich wirken, während jene vielen modernen ornamentalen Muster, die nur gegenständliche Einheit zeigen, meist räumlich zerrissen sind und daher künstlerisch wirkungslos bleiben. Anders natürlich, wenn es sich um bildliche Darstellung handelt, wo nach dem Vorigen auch die Funktionswirkung einheitlich gestaltet werden muß. Doch bleibt auch hier, wie bereits mehrfach betont wurde, die einheitliche Raumwirkung das wichtigste, und ein Mangel in dieser Hinsicht kann durch keine Funktionswirkung, vor allem aber nicht durch einen zu Grunde liegenden „Gedanken" des Kunstwerkes behoben werden.

Nur aus der irrtümlichen Forderung einer Einheit des Kunstwerkes für die verstandesmäßige Überlegung ist auch jene neuere Theorie entsprungen, die für das plastische Werk Einheit des Materials vorschreiben will. Künstlerisch ist diese Vorschrift durch nichts zu begründen. Sie würde im Gegenteil die Kunst eines oft unentbehrlichen Gestaltungsmittels berauben. In welchen Fällen die Anwendung verschiedenen Materials in der plastischen Gestaltung wünschenswert ist, wird sich weiter unten ergeben.

---

1) Vgl. hierzu die Ausführungen HILDEBRANDS „Zum Fall Hildebrand", Südd. Monatshefte 1907. Maiheft.



26. ITALIENISCHER SEIDENSTOFF DES VIERZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

Einheitliches Stoffmuster, aus inhaltlich heterogenen Teilen bestehend.

**13. Wirkungsbedingungen. — Die künstlerische Erfahrung. — Mitwirkung erworbener Vorstellungen beim Sehen. — Die typische Erscheinung.**

Als Ergebnis der bisherigen Betrachtungen können wir den Satz aussprechen: es ist für den Zweck der bildenden Kunst nirgends genug, daß ein Ding oder eine Anzahl von Dingen mit bestimmten räumlichen und funktionellen Eigenschaften — etwa eine Figur mit einer gewissen Bewegungsgeste, ein Gebäude mit einem gewissen Grundriß, ein Stuhl mit bequemem Polstersitz — tatsächlich vorhanden sei; vielmehr ist es für jenen Zweck notwendig — und zugleich hinreichend — daß solche Eigenschaften der Dinge für das Auge vorhanden oder was dasselbe heißt, daß sie sichtbar gestaltet seien.

Die Frage, wie dieser Forderung entsprochen werden kann, ist gleichbedeutend mit der Frage, auf welchen Eigenschaften der Erscheinung die Wirkung derselben beruht und wie durch die reale Gestaltung der Gegenstände diese Eigenschaften ihrer Erscheinung hervorgebracht werden können. In der Kenntnis dieser Abhängigkeit der Wirkung von den realen Eigenschaften des Kunstwerkes besteht der Besitz an künstlerischer Erfahrung, von welchem der Künstler bei seiner Arbeit fortwährend Gebrauch machen muß.

Die Gesamtheit der folgenden Ausführungen dieses Buches ist dazu bestimmt, von dieser Abhängigkeit Rechenschaft zu geben. Der leitende Gesichtspunkt für diese Ausführungen aber kann schon hier bezeichnet und eingesehen werden.



27. ITALIENISCHER SEIDENSTOFF DES VIERZEHNTEN JAHRHUNDERTS.
Einheitliches Stoffmuster, aus inhaltlich heterogenen Teilen bestehend

Da die Wirkung der Erscheinung uns etwas gibt, was der Erscheinung als solcher nicht zukommt, so kann sie nur darauf beruhen und darin bestehen, daß wir mit der Erscheinung unwillkürlich und unvermerkt anderweitige Vorstellungen verknüpfen. Alle künstlerische Wirkung ist also Wirkung auf unsere Vorstellungen und durch unsere Vorstellungen. Weil diese Vorstellungen nicht in der Erscheinung selbst enthalten sind, können sie nur aus der Gesetzmäßigkeit unseres Vorstellungslebens herstammen. Nach dieser Gesetzmäßigkeit aber knüpfen sich an eine Erscheinung stets Vorstellungen solcher Tatsachen an, wie wir sie in Verbindung mit ähnlichen Erscheinungen in früheren Fällen regelmäßig erlebt haben, — auch wenn wir jetzt dergleichen Tatsachen nicht erleben. So knüpft sich an den Anblick des geschriebenen Wortes die Vorstellung des Wortklanges, den wir beim Lesenlernen mit jenem Anblick zusammen regelmäßig aussprechen hörten — auch wenn wir ihn jetzt keineswegs sprechen hören. Ebenso knüpft sich an den Anblick einer bestimmten Stellung der Augen und Lippen eines Menschen die Vorstellung anderweitiger Äußerungen, z. B. der Freude oder des Zorns an, auch wenn wir solche weitere Äußerungen jetzt nicht wahrnehmen. Und ebenso verbindet sich mit dem Sehen eines in bestimmter Art schattierten kreisförmigen Gesichtsbildes die Vorstellung, daß wir, bei der Ausführung gewisser Bewegungen, auch von anderen Seiten her kreis-

förmige Gesichtsbilder desselben Gegenstandes sehen würden und daß somit dieser Gegenstand ein kugelförmiger sei — auch wenn wir uns jetzt nicht um ihn herumbewegen und jene Eindrücke also tatsächlich nicht erhalten.

Jede — räumliche wie funktionelle — Wirkung einer Erscheinung beruht auf Vorstellungen, die sich in dieser Weise auf Grund unserer früher gemachten Erfahrungen an die betreffende Erscheinung anknüpfen oder „assoziieren". Durch solche Vorstellungsanknüpfung sind uns Erscheinungen bestimmter Art zu charakteristischen Bildern von Gegenständen bestimmter räumlicher und funktioneller Eigenschaften geworden, und wir erkennen eine solche Erscheinung demgemäß sogleich als Bild eines Gegenstandes dieser Art wieder, wenn sie uns von neuem begegnet. Was wir in unserem früheren Leben mit Hilfe von vielerlei Erlebnissen über einen Gegenstand dieses bestimmten Aussehens erfahren haben, wird uns nunmehr durch das einzige Augenerlebnis von neuem wachgerufen. (Denn nur durch vielerlei Erfahrungen lernen wir die Form und die Funktion eines Dinges kennen; nur einheitlich aber ist die Erscheinung, aus der wir jetzt die Art des Dinges ablesen sollen.)

Der wesentliche Unterschied des Künstlers vom Nichtkünstler besteht daher eben darin, daß der erstere einen Schatz von Gesichtsvorstellungen besitzt (und im Laufe seines Lebens fortwährend bereichert), die charakteristische Bilder im eben genannten Sinne des Wortes sind; und seine künstlerische Tätigkeit besteht darin, daß er — gleichviel in welchem Material — diese Bilder realisiert.

Aus dem Gesagten aber folgt sogleich ein weiteres. Keine Wirkung ist künstlerisch brauchbar, die bloß auf zufälligen Assoziationen der Vorstellungen beruht, wie sie heute so, morgen so, bei diesem Individuum anders als bei jenem sich einstellen. Eine solche Wirkung würde eben nur zufällig eintreten, aber nicht notwendig und für jeden Beschauer verständlich werden. Die Wirkung kann nur dann notwendig eintreten, wenn die Vorstellungsverbindung, auf der sie beruht, durch die allgemein menschliche Erfahrung bedingt ist: typische, den allgemein gültigen Erkenntnisgesetzen entsprechende Merkmale muß die Erscheinung aufweisen, damit sie eine für jeden Beschauer verständliche Wirkung hat, damit sie sich als eindeutiges Bild eines räumlich und funktionell bekannten Gegenstandes erweist.

Ein einfaches Beispiel wird das Gesagte besser verdeutlichen als weitere theoretische Darlegungen.

Bekanntlich wird in der Zeichnung die plastische Modellierung der dargestellten Dinge durch die Schattierung gegeben. Scheinbar beruht diese

Art der Darstellung darauf, daß nach physikalischen Gesetzen eine Oberfläche von bestimmten Wölbungs- und Knickungsverhältnissen bei gegebener Beleuchtung eine Erscheinung mit bestimmter Verteilung von Licht und Schatten darbietet. Tatsächlich aber läßt uns durchaus nicht jedes Bild einer solchen Verteilung auch ohne weiteres eine Oberfläche von bestimmter Modellierung erkennen: der Rückschluß aus der Schattierung auf die Beschaffenheit der Fläche gelingt uns nur, soweit uns — im Ganzen oder doch in den Teilen der Darstellung — das bekannte Bild einer bekannten Oberflächenform entgegentritt. Nur in diesem Falle gibt die Verteilung von Licht und Schatten ein charakteristisches Bild einer bestimmten Form. Alle anderen Schattierungskombinationen geben uns kein Bild, sie bleiben unverständlich, weil jener Rückschluß nicht möglich ist, so genau auch die Erscheinung jenem physikalischen Gesetz entsprechen mag. Darum erscheint uns z. B. der Mond nie als Kugel, sondern nur als Scheibe, weil die Beleuchtungskombination, an die wir von den Kugeln auf der Erde gewöhnt sind und an der wir daher die Kugelform erkennen, bei ihm wegen mangelnder Reflexe nicht auftreten kann. Darum wirken photographische Porträts oft so unähnlich, weil sie die Formen, die uns durch das Betrachten des Gesichts von verschiedenen Seiten her bekannt sind, nicht in charakteristischer Gestaltung und Modellierung wiedergeben.

Die Wirkung liegt eben niemals in der Erscheinung allein, sondern kommt erst dadurch zu Stande, daß unsere Vorstellungen zu der Erscheinung hinzutreten und sie gleichsam mit einem Gewand umhüllen: „wir sehen mit unseren Vorstellungen“, und das Wesentliche, was für die Wirkung der Erscheinung gefordert werden muß, besteht immer in den Merkmalen, an die sich mit Notwendigkeit unsere geläufigen Vorstellungen anknüpfen. Nur wo diese typischen Wirkungsmerkmale gegeben sind, beginnt die Erscheinung zu sprechen. Die Forderung, die der Künstler zu erfüllen hat, ist also stets die, aus einzelnen charakteristischen Wirkungsmerkmalen ein einheitliches Ganzes zu gestalten, das seinerseits in derselben Weise charakteristisch wirkt, d. h. als verständliches Bild aufgefaßt wird.

Gemäß dem früher Gesagten geht die hier aufgestellte Forderung in erster Linie auf die Vorstellungen von Raum und Form. Ein Gegenstand, dessen Anblick uns nicht sofort eine eindeutige Raumvorstellung erweckt, ist künstlerisch nicht hinreichend gestaltet. Aber auch hinsichtlich der Funktionsdarstellung gilt das gleiche. Eine Funktion, die nicht gemäß allgemein menschlicher Erfahrung in bestimmten, typischen Erscheinungsmerkmalen zum Ausdruck kommt, bleibt unverständlich, und jede Erscheinungskombination, die einer gewissen Funktion nur eben physikalisch entspricht, ohne

gemäß jener Gesetzmäßigkeit unseres Vorstellens den unwillkürlichen Rückschluß auf die Funktion dem Beschauer aufzunötigen, ist künstlerisch wertlos. Die künstlerische Aufgabe besteht im funktionellen wie im räumlichen Gebiete immer darin, den Gegenstand so zu gestalten, daß seine Erscheinung zum Sprechen gebracht wird.

Wir betrachten im folgenden zunächst die allgemeinsten Tatsachen, von welchen die Lösung dieser Aufgabe abhängt; diese Betrachtung wird uns mit einer Reihe besonderer Hilfsmittel und Bedingungen der künstlerischen Gestaltung bekannt machen, deren nähere Untersuchung den Gegenstand der späteren Kapitel bildet.

## DRITTES KAPITEL.

# GRUNDGESETZE DER WIRKUNG UND GESTALTUNG.

### 14. Prinzip des abstrakten Sehens. — Die Gesamtwirkung.

Die Vorstellungen, die sich gemäß den letzten Betrachtungen an die Eindrücke unseres Sehorgans anknüpfen, sind sehr verschieden an Bestimmtheit und Deutlichkeit. Wir erkennen die Eigenschaften der gesehenen Gegenstände keineswegs sogleich mit voller Deutlichkeit in allen ihren Einzelheiten; vielmehr bleibt unsere Auffassung des Gesehenen regelmäßig mehr oder minder unbestimmt und unvollkommen.

Ich bezeichne diese Tatsache als diejenige des abstrakten Sehens.

Für die folgenden Untersuchungen kommt vor allem die Wirkung dieser Tatsache für die Charakteristik der räumlichen Formen und Maßverhältnisse in Betracht.

Wenn wir auf der Karte einen Flußlauf oder den Umriß eines Landes — etwa der italienischen Halbinsel — betrachten, so sind wir niemals im Stande, die sämtlichen Ein- und Ausbuchtungen der betrachteten Linienzüge zu überschauen und uns einzuprägen, wie sie pedantische Schullehrer ihren Zöglingen zu schlucken geben. Vielmehr können wir stets nur „in großen Zügen" die Formen des Gesehenen erfassen: wir erkennen sie nur so weit, als sie sich einfacheren Linienzügen von bekannter Form ähnlich erweisen und gleichsam anschmiegen — wie der Umriß von Italien der „Stiefelform". Ich will solche „große Züge" als Grundformen oder auch als Schemata der betreffenden komplizierteren Linien bezeichnen.[1])

Was soeben für Linienzüge bez. für Begrenzungen von Teilen der Erscheinung gesagt wurde, gilt ebenso für die Auffassung von Oberflächen d. h. für die Begrenzungen von räumlichen Wirkungsformen.

---

1) Ein komplizierter Linienzug wird eventuell nicht bloß einem einzigen, sondern mehreren verschiedenen Schemata entsprechen, d. h. es können verschiedene Figuren angegeben werden, denen er bei Vernachlässigung der weniger hervortretenden Richtungsänderungen in gleicher Weise als ähnlich erscheint. Das Schema derselben Form wird daher in der Vorstellung verschiedener Individuen sehr verschieden ausfallen können.

Wenn wir auf ebenem Terrain eine Wiese betrachten, so fällt es uns nicht ein, den sämtlichen Formen der einzelnen Gräser nachzugehen und uns eine Vorstellung des unglaublich komplizierten Raumes zu verschaffen, der durch die Oberfläche aller dieser Gräser gebildet wird. Vielmehr fassen wir, wie vorher den Fluß mit seinen tausend Krümmungen als gerade Linie, so hier die tausendfältig geknickte und zerrissene Oberfläche der Wiese als einheitliche Ebene auf — eventuell durch die Wölbungen unterbrochen, wie sie mächtige Schierlingsdolden oder ähnliche Gebilde auf dem üppigen Graswuchs im Sommer hervorbringen, wo aber wiederum nicht die einzelnen Formen der Blütenblätter und Staubfäden unterschieden werden, sondern nur das Schema der Gesamtform zur Auffassung gelangt.

Was diese Beispiele zeigen, gilt in allen Fällen: mag es sich um eine Straße, um einen Kreis Tanzender, um den Saum eines Waldes handeln — stets wird in erster Linie die schematische Grundform, niemals aber zugleich die Mannigfaltigkeit aller einzelnen Ein- und Ausbuchtungen dieser Gesamtform gesehen und beachtet.

Die erste, schlagendste Wirkung jedes Gegenstandes beruht daher nicht auf den Einzelheiten seiner Gestaltung, sondern auf den Verhältnissen der in der Vorstellung erfaßten schematischen Grundform.

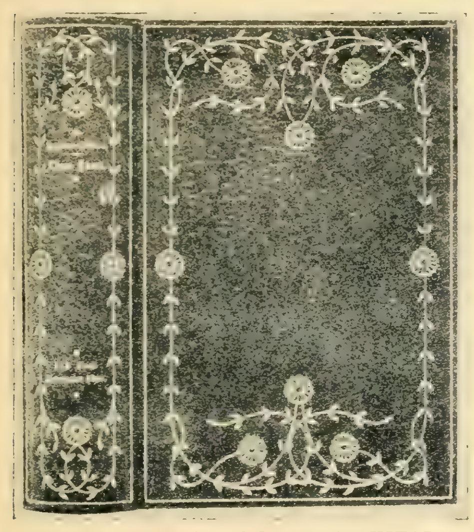
Fassen wir die Einzelheiten am Gegenstande ins Auge, so setzen wir dadurch an Stelle des Gesamteindrucks nach einander verschiedene Teilwirkungen; aber auch von diesen gilt alsdann ein gleiches — auch bei jedem Teil wirkt in erster Linie seine schematische Grundform.

Was über die Bedingungen für die räumliche Wirkung und für die Einheit dieser Wirkung festzustellen ist, muß daher immer in erster Linie auf die schematische Grundform des ganzen Gegenstandes der Gestaltung Anwendung finden.

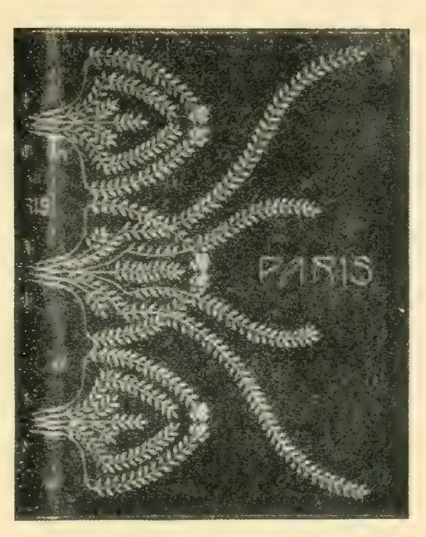
So ist insbesondere auch die früher aufgestellte Forderung der einheitlichen Raumwirkung nicht dahin mißzuverstehen, daß beim Anblick eines künstlerischen Gegenstandes sogleich alle Einzelheiten seiner räumlichen Gestaltung sich mit voller Klarheit dem Auge darstellen müßten. Nur um die Gesamtwirkung handelt es sich: das Ganze muß uns sogleich einheitlich als ein räumlich Bestimmtes gegenüberstehen — mögen auch im einzelnen die Formen in diesem Raume erst bei näherer Betrachtung klar werden oder eventuell (wie etwa bei der Darstellung einer Nebellandschaft) ungeklärt bleiben. Ein Teppich muß sogleich als Ebene kenntlich werden; ein Bild muß sogleich als Darstellung eines Räumlichen und nicht als ein ebener Teppich wirken; das Flachrelief im obigen Beispiel muß sogleich durchgängig die Tiefe des Darstellungsraumes zeigen; ein Platz muß sogleich als einheitlich

begrenzter Innenraum wirken. Aber weder sollen im Teppich die sämtlichen einzelnen Formen des Ornaments, noch im Bild oder im Relief alle Einzelheiten an den Formen der Gegenstände und Figuren, noch endlich auf dem Platz alle Einzelformen der Gesimse und Fenster an den Gebäuden auf den ersten Blick klar werden — eine Forderung, die in der Tat niemals erfüllt werden könnte.

Gleiches wie für die räumliche ist für die funktionelle Wirkung zu fordern: auch hier gilt die soeben gemachte Bemerkung, daß nämlich nur die



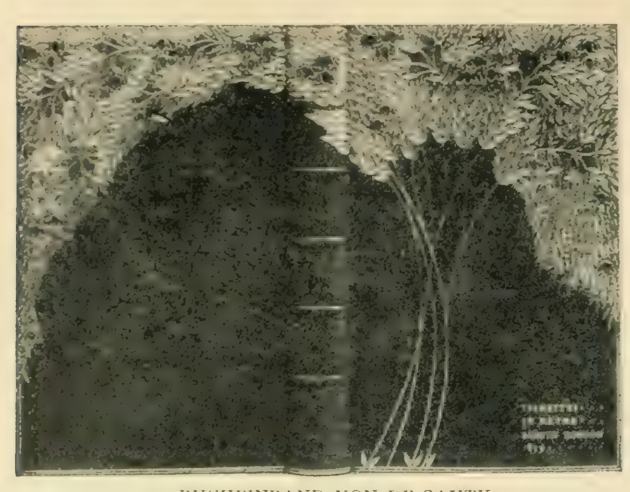
28. BUCHEINBAND VON ANKER KYSTAR.
Richtige Anordnung des Bucheinbandes mit Ansichten von der Rücken- und der Deckelseite.




29. BUCHEINBAND VON P. KERSTEN.
Unrichtige Anordnung des Bucheinbandes; die Rücken- und Deckelansicht sind nicht einzeln sichtbar, sondern fließen in einander über.

Gesamtwirkung, nicht aber alle Details einheitlich gegeben sein müssen. Ob eine Figur eine bestimmte Bewegung ausführe, etwa laufe oder eine Last vom Boden zu heben suche, muß auf den ersten Blick klar werden; nicht aber, wie weit jeder einzelne Muskel von der Bewegung in Mitleidenschaft gezogen wird.

Umgekehrt folgt zugleich aus der Tatsache des abstrakten Sehens, daß speziell bei der künstlerischen Darstellung von Naturformen durchaus nicht etwa exakte Wiedergabe der natürlichen Erscheinung oder der natürlichen Form mit allen Einzelheiten gefordert wird, damit die Darstellung als solche verständlich werde. Vielmehr sind hierzu nur diejenigen Merkmale wieder-



30. BUCHEINBAND VON DE SAUTY.

Beispiel extremster Vernachlässigung der Ansichtsforderung im Bucheinband; der Einband kann nur im aufgeschlagenen Zustand gesehen werden.

zugeben, aus welchen wir die schematische Grundform des Gesehenen zu erkennen vermögen. Wir werden den Folgen dieser Tatsache in den weiteren Ausführungen an vielen Stellen begegnen.

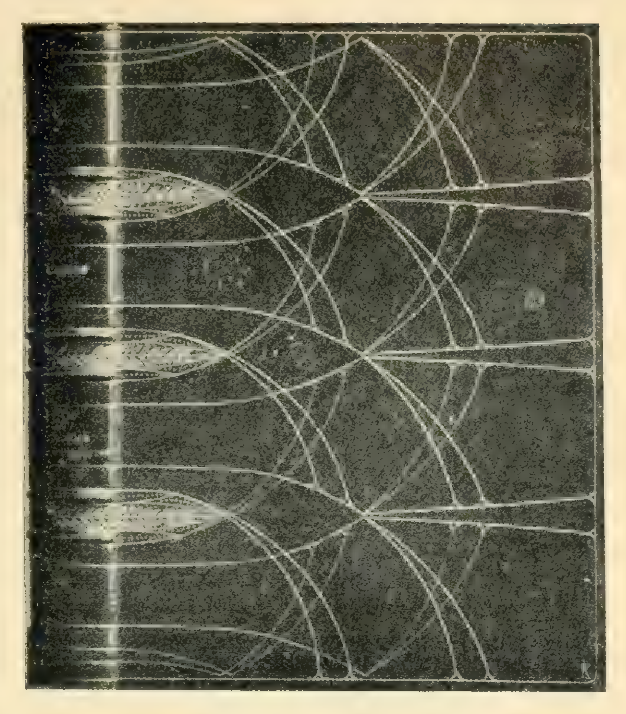
Entsprechendes wie von der Formwirkung gilt von der Farbwirkung. Regelmäßig erkennen wir die Farbnuancen auf einer gesehenen Fläche nicht sogleich bis in alle Einzelheiten; nicht nur geringe, sondern selbst sehr bedeutende Unterschiede der Farben bleiben, wenn sie nicht in zu großer Ausdehnung neben einander stehen, auf den ersten Blick unbeachtet, sie verschwimmen oft gleichsam unter einander zu einem einheitlich aufgefaßten Gesamtton, und erst bei der Betrachtung aus größerer Nähe kommt die Auffassung der verschiedenen neben einander gelagerten Töne zu Stande. Die Möglichkeit, einheitlich wirkende Schattentöne durch dunkle Strichlagen auf hellem Grunde wiederzugeben, beruht auf dieser Tatsache; ebenso die einheitliche Farbwirkung einer Wiese, eines Tapeten- oder Kleiderstoffmusters usw.

## 15. Die Anordnung der Ansichten. — Konsequenzen der Situation und des Gebrauchszwecks. — Vergewaltigung monumentaler Kunstwerke.

Die früheren Ausführungen haben gezeigt, daß alle künstlerische Arbeit nur Sinn hat, insofern sie eine einheitliche, von einer bestimmten Seite her sichtbare Ansicht ihres Gegenstandes gestaltet. Ehe wir die Mittel betrachten, durch welche die geforderte Wirkung der Ansichten zu erzielen ist, sollen die Bedingungen besprochen werden, von welchen die Anordnung der zu gestaltenden Ansichten des Gegenstandes abhängt.

Ob die künstlerische Ausgestaltung einer Ansicht des Gegenstandes genügt oder ob mehrere Ansichten ausgestaltet werden müssen, hängt von

der Situation ab, in welche der Gegenstand zu stehen kommt. Durch diese Situation sind regelmäßig die Standpunkte oder wenigstens die Richtungen bestimmt, von welchen her der Gegenstand gesehen wird.



31. BUCHEINBAND VON P. KERSTEN.
Weiteres Beispiel des Überfließens der verschiedenen Ansichten in einander.

Handelt es sich um Gegenstände, die an einem festen Standpunkt in unveränderlicher Umgebung ihr Dasein führen, so ist diese Umgebung für den Standpunkt der Betrachtung bestimmend, und der Künstler muß demgemäß die Ansichten anordnen. Eine Statue in einer Nische, ein an eine Rückwand angelehntes Monument, ein an die Wand gelehnter Schrank werden im allgemeinen ebenso wie ein Gemälde nur eine Ansicht haben; ein Palast oder eine Kirche kann eventuell mit mehreren Fronten nach verschiedenen Plätzen sehen und ebensoviele Ansichten aufweisen, oder aber nur von einer Seite her sichtbar und im übrigen an andere Gebäude angebaut sein;[1]) eine auf einem Platz freistehende Statue wird entweder auf so viele Ansichten zu arbeiten sein, als Straßen auf den Platz führen, oder es wird durch geeignete architektonische Maßnahmen — z. B. durch Baumpflanzung — dafür zu sorgen sein, daß nur bestimmte Seiten des Monumentes sichtbar werden usw.

Bei beweglichen Gebrauchsgegenständen muß vor allem die Ansicht gestaltet werden, die beim Gebrauch am meisten ins Auge fälllt. So wird

1) Vgl. zu diesem Punkt die trefflichen Ausführungen bei CAMILLO SITTE, der Städtebau (3) 1901.



32 ITALIENISCHE MAJOLIKEN.
Beispiele für die Erfüllung der Ansichtsforderung in der Anordnung der Gefäßformen.

ein Teller nur von oben her, ein Handspiegel von vorn und etwa von hinten, ein Stuhl vor allem von vorne eine Ansicht zeigen müssen. Gegenstände, die in horizontaler Richtung von allen Seiten her zu sehen sind, wie Stehlampen, Krüge u. dergl., können entweder so gearbeitet sein, daß sie von allen Seiten her sichtbar werden; für diese Lösung ist es erforderlich, daß der Gegenstand in seiner Grundform sich einem Rotationskörper mit senkrechter Achse nähert. Oder sie können auf eine geringe Zahl von Ansichten — in der Regel auf zwei oder vier oder auch nur auf eine Ansicht — gearbeitet sein, wobei alsdann der Gegenstand von selbst dem Beschauer den Standpunkt anweist; wie etwa die flache Flaschenform der Renaissance mit ihren zwei Ansichten, oder jene attischen Vasen, die nur auf zwei Ansichten gearbeitet sind. Ein Bucheinband ist folgerichtig für die Ansicht vom Buchrücken und von den beiden Deckelseiten her, eventuell noch für diejenige von den Schnittflächen zu gestalten. Die heute weit verbreitete Art der Gestaltung des Einbandes, die das konstruktive Moment zeigen will und daher den Rücken auf die Deckelseiten gleichsam überfließen läßt, gibt für die Seiten keine einheitliche Ansicht und ist daher künstlerisch minderwertig — ein Beispiel für den Irrtum des Bestrebens, das Funktionelle ohne Rücksicht auf die sichtbare Gestaltung des Räumlichen hervorzuheben (Fig. 28—31).

Als Beispiel für die Konsequenzen, die sich aus Konstruktion und Gebrauchszweck eines Gegenstandes für die Anordnung seiner Ansich-





33 u. 34. ANTIKE VASEN.

Beispiele für die Erfüllung der Ansichtsforderung in der Anordnung der Gefäßformen.

ten ergeben, mag die Gestaltung eines Standgefäßes für Flüssigkeiten dienen.

Ein solches Gefäß muß jedenfalls wegen seines Gebrauchszweckes eine horizontale Standfläche und einen mehr oder minder weiten Raum — den „Bauch“ — zur Aufnahme der Flüssigkeit besitzen; eventuell muß die Standfläche der Stabilität wegen verbreitert werden, so daß das Gefäß einen über die untere Schicht des Bauches ausladenden „Fuß“ erhält. Soll die Flüssigkeit bequem ausgegossen werden können, so bedarf ein weitbauchiges Gefäß eines — ev. verschließbaren — verengerten Halses oder aber einer oder mehrerer Ausgußschnuten. Außerdem werden je nach dem Zwecke Henkel in verschiedener Zahl und Anordnung erfordert.

Die Ansichtsforderung verlangt nun (falls das Gefäß seitlich und nicht etwa von oben her gesehen werden soll, wie solches bei niedrigen oder am Boden aufzustellenden Gefäßen vorkommt) eine bestimmte Anordnung der eben genannten Teile — eine Anordnung, die freilich so natürlich scheint, daß man es überflüssig finden könnte, überhaupt darauf hinzuweisen. Wo es sich um eine Schnute und einen Henkel handelt, müssen nämlich diese Teile in eine und dieselbe senkrechte Mittelebene des Gefäßes fallen und dürfen nicht etwa irgend einen schiefen Winkel einschließen.[1]) Durch die Ebene, in



35. ANTIKE PFANNE.
Auf Oberansicht gearbeitet.



36. RÖMISCHE LAMPE.
Auf Oberansicht gearbeitet.

1) Man beachte, daß es sich bei dieser Forderung um die Formgebung zu künstlerischem Zweck handelt, der stets nur so weit entsprochen werden kann, als praktische Rucksichten nicht engere Grenzen ziehen. Bei Gefäßen, die zum sehr vorsichtigen Ausgießen von Flussigkeiten dienen (wie sie im Apothekergewerbe gebraucht werden), kann durch diesen Gebrauchszweck eine solche Anordnung gefordert werden, bei der die Ebene des Henkels und der Schnute senkrecht zu einander stehen. Die so entstehende Form durch weitere Dekoration der Ansichtsforderung gemäß zu gestalten, ist eine neue künstlerische Aufgabe gegenuber den im Texte angezogenen Fällen, die keine derartigen durch den Gebrauchszweck

welche die genannten Stücke fallen, bestimmt sich die Ansicht des Gefäßes: es ist von beiden Seiten her senkrecht zu dieser Fläche zu betrachten, und jede Bemalung oder sonstige Ornamentik muß sich dieser Ansichtsrichtung anbequemen. Sollen diese Ansichten auch in der Form des Gefäßes noch weiter betont



37. PALASTSTIL-VASE AUS KNOSOS.
Bemalung gemäß der Ansichtsforderung.
Zugleich als Beispiel für Flachstilisierung; vgl. Kap. V.



38. NOLANER VASE.
Rücksichtslose Bemalung. Die Figuren können von keinem Standpunkte her einheitlich gesehen werden

werden, so ist statt der meist üblichen runden eine nach den Ansichtsseiten abgeflachte Gestalt zu wählen. Kommen mehr als zwei Ansatzstücke in Betracht, so werden meistens zwei solche Stücke in eine Mittelebene anzuordnen sein, während das dritte und ev. vierte Stück symmetrisch zu den beiden ersten zu stellen sind. Für die verschiedenen hieraus fließenden Möglichkeiten, der Ansichtsforderung Genüge zu leisten, finden sich

---

vorgeschriebenen Anordnungen voraussetzen. Die Lösung dieser Aufgabe ist an vielen Majoliken der italienischen Renaissance zu finden.



39. KOPENHAGENER VASE.

Falsche umlaufende Bemalung: die Raumwirkung der Bemalung ist von keiner Seite her einheitlich zu erfassen.

namentlich in den antiken Vasenformen eine Menge schöner Beispiele (Fig. 32 bis 34).

Wenn der Hals des Gefäßes gegen den Bauch stark verengert ist, so daß sich eine breite „Schulter" des Gefäßes ergibt, so kann auch diese als besondere Ansichtsfläche dienen und demgemäß möglichst eben gestaltet und entsprechend ornamentiert werden. Dies ist namentlich dann am Platz, wenn das Gefäß regelmäßig von oben her gesehen wird. Die antiken Vasen in ihren mannigfaltigen Formen geben auch für diese Anordnung eine Fülle von Beispielen an die Hand. (Vgl. z. B. Fig. 34.)

Weitere lehrreiche Beispiele für die Anordnung der Ansichten liefern Lampen, Öfen, Brunnen und fast alle architektonischen Aufgaben (s. d. Fig. 35 u. 36).

Stilwidrig, d. h. künstlerisch sinnlos, weil den Bedingungen des Sehens nicht entsprechend, sind alle Anordnungen der Teilformen, welche den Beschauer im Zweifel darüber lassen, von welcher Seite der Gegenstand gesehen werden soll, weil er von keiner Seite einheitlich erscheint; desgleichen alle diejenigen Bemalungen des Gegenstandes, die in ihrer räumlichen Wirkung nicht von einer bestimmten Seite her aufgefaßt werden können, sondern den Beschauer zu einer Bewegung zwingen, wie jene Figuren, die ihren Kopf auf der Gefäßschulter, den Rumpf auf dem Gefäßbauch haben (Fig. 38). Mag die Bemalung in diesem Fall noch so vortrefflich in ihren Details ausgeführt sein, so bleibt sie doch in ihrer Wirkung zerrissen. Die Tatsache, daß die antike Vasenmalerei vielfach in diesen Fehler verfallen

ist, kann den letzteren nicht rechtfertigen; auch das antike Kunstgewerbe ist eben nicht zu allen Zeiten von Verirrungen freigeblieben. Ebenso unrichtig würde eine Darstellung sein, die in der Weise rings um den Bauch des Gefäßes geführt wäre, daß die räumliche Wirkung dieser Darstellung nicht von einer Seite her erkannt werden könnte (Fig. 39). Dagegen ist es nicht falsch, eine nur gegenständlich zusammenhängende Reihe von Figuren, die alle einzeln räumlich verständlich sind, rings um das Gefäß fortzusetzen: hier hat der Beschauer bei jeder einzelnen Figur eine einheitliche Wirkung und nur das — unkünstlerische — Interesse am Gegenstande der Darstellung wird ihn zu einem Wechsel des Standpunktes nötigen (Fig. 40). In den meisten Fällen ist freilich schon durch die Form des Gefäßes eine bestimmte Zahl von Ansichten bedingt und eben hierdurch fortlaufende Bemalung rings um das Gefäß ausgeschlossen.



40. ATTISCHE VASE.
Umlaufende Bemalung, die nicht falsch wirkt, insofern jede der Figuren für sich räumlich einheitlich aufzufassen ist.

Da bei solchen Gegenständen, die nicht beweglich, sondern ein für allemal auf einen festen Standpunkt angewiesen sind (vor allem also bei Werken der Architektur und der Monumentalplastik), die Anordnung der Ansichten und ihre Ausgestaltung von der gegebenen Situation abhängt, so ist es natürlich nicht erlaubt, einen solchen Gegenstand, der vom Künstler nur auf bestimmte Ansichten berechnet war, aus der vom Künstler gewollten Situation zu entfernen und so bloßzulegen, daß er auch von beliebigen anderen Standpunkten aus gesehen werden kann. Das Herausreißen von Statuen aus der architektonischen Umgebung, für die sie bestimmt waren,[1]) die moderne Un-

1) Eines der schlimmsten Beispiele dieser Art ist die Aufstellung des Bronzeabgusses von Michelangelos David, umgeben von den Figuren aus der Grabkapelle der Medici auf dem Piazzale Michelangelo in Florenz.



41. ETRUSKISCHER SPIEGEL.
Konturzeichnung, durch Einritzen in den Grund hervorgebracht.

sitte der „Domfreiheiten“, die barbarische Zerstörung der Architekturbilder im heutigen Rom sind Beispiele solcher Sünden gegen die künstlerische Kultur.

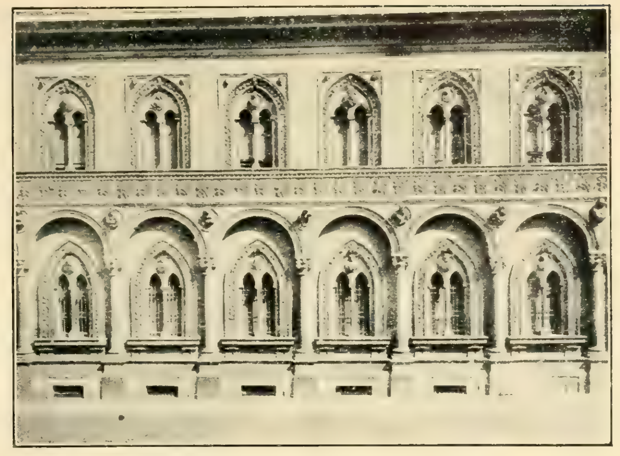
### 16. Die Mittel zur Gliederung der Ansicht. — Farbige und plastische Abhebung. — Einheitliche Abhebung. — Umrahmung. — Die Farbe in der Plastik.

Alle Ausgestaltung der Ansichten kann nur dadurch zu Stande kommen, daß durch irgendwelche Mittel Gliederungen in dieser Ansicht hervorgebracht, Teile der Ansicht gegen einander abgehoben werden.

Die Mittel, die hierzu dienen, sind Farbunterschiede im weitesten Sinne des Wortes — also einschließlich aller Unterschiede von Hell und Dunkel. Soll ein Gegenstand als einheitliches Ganzes gegenüber seiner Umgebung wirken, so muß seine Ansicht sich von dieser Umgebung durch ihren Farbton oder doch durch den Farbton ihrer Grenzen abheben. Ebenso müssen die Teile der Ansicht, wenn sie von einander abgegrenzt erscheinen sollen, durch ihre Farbe oder durch die Farbe begrenzender Streifen gegen einander abgehoben sein; im letzteren Falle mit um so breiterer Farbwirkung, auf je größere Distanz die Abhebung der Teile wirksam bleiben soll.

Auch wo die Abhebung der Teile von einander durch bloße „Umrißzeichnung“ bewirkt wird, kommt sie doch nur durch den Farbunterschied des gezeichneten Umrisses gegenüber seiner Umgebung zur Geltung: durch mathematische Linien, die keine Tondifferenzen gegenüber der Umgebung zeigen, läßt sich für das Auge keine Gliederung in der Erscheinung herstellen. Abhebung durch bloße Konturzeichnung kann folgerichtig nur

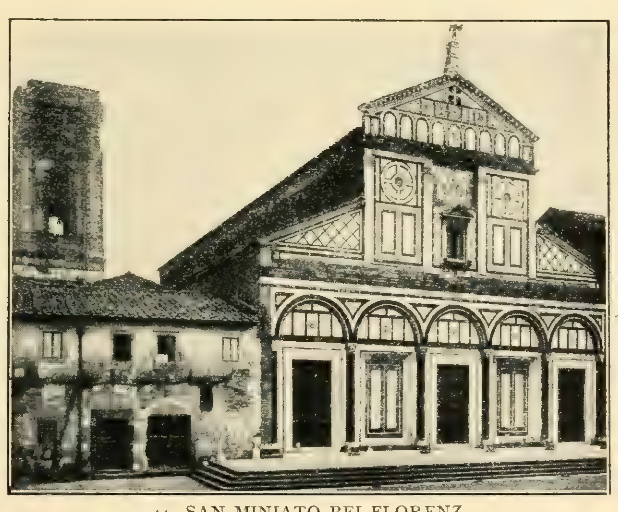
42. FENSTERPROFILE NACH W. CRANE.
Profile von Fensterumrahmungen, deren Schattenwirkung bei jeder Richtung des Lichts klare Abhebung bedingt.



43. OSPEDALE MAGGIORE IN MAILAND.
Beispiel plastischer Gliederung der Fläche.

da Anwendung finden, wo die Betrachtung aus der Nähe erfolgt — vor allem also an Gegenständen kleinen Formates, die stets nur auf die Nähe wirken (Fig. 41).

Die Farbunterschiede, durch welche die Gliederung der Erscheinung bewirkt wird, können nicht nur durch verschiedene Färbung des Materials, sondern auch durch die Licht- und Schattenwirkung plastischer Formen gegeben werden. Diese letztere Art der Gestaltung hinwiederum kann nicht nur da angewendet werden, wo eine plastische Form als solche sichtbar gemacht werden soll, sondern auch da, wo nur die Erscheinung in der Fläche zu gliedern ist;[1]) sie ist für diesen Zweck von besonderem Werte in solchen Fällen, wo kein verschiedenfarbiges Material verwendet werden kann, sowie an Stellen, wo bloße Bemalung in Folge wechselnder oder zu intensiver Beleuchtung nicht hinreichend kräftige und konstante Unterschiede ergeben würde. An Außenwänden von Gebäuden ist aus diesen Gründen plastische Gliederung — wie



44. SAN MINIATO BEI FLORENZ.
Beispiel der Flächengliederung durch Farbunterschiede des Materials.

---

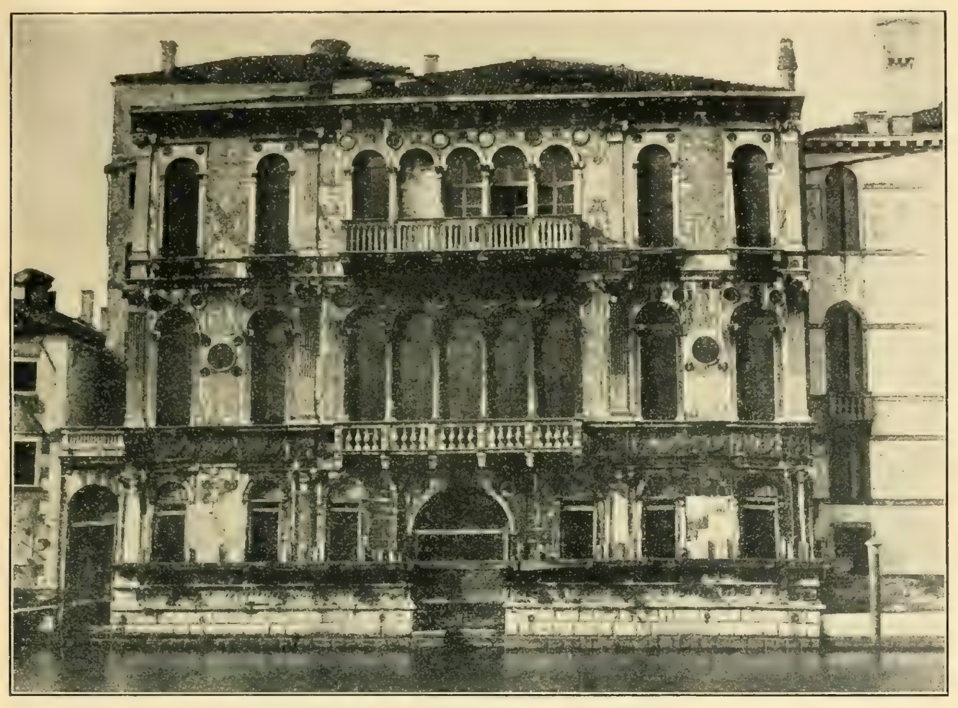
1) Auch Konturzeichnungen, die durch Einritzen in den Grund hervorgebracht sind, gehören hierher; so diejenigen der etruskischen Spiegel (Fig. 41).



45. FACHWERKHAUS IN CELLE.
Beispiel für die Schattenwirkung der Überkragungen und die farbige Abhebung im Fachwerkbau.

in Fig. 43 — in der Regel der bloßen Teilung durch Farbunterschiede vorzuziehen. Die Einfassung von Fenstern durch abwechselnd vor- und rückspringende Profile bleibt bei jeder Beleuchtung deutlich: die Abwechslung von Stab und Hohlkehle bei solchen Einfassungen hat eben diesen Zweck, bei Beleuchtung von verschiedenen Seiten her stets die Licht- und Schattenwirkung hervorzubringen, welche für die Abhebung des Fensters innerhalb der Wandfläche erforderlich ist. Ähnliche Wirkungen werden in der Architektur gelegentlich durch das Vorspringen der über einander geordneten Stockwerke hervorgebracht: die Schattenwirkung dieser — übrigens nicht aus künstlerischen, sondern aus statischen Gründen hervorgegangenen — Anordnung läßt die Gliederung jederzeit deutlich hervortreten (Fig. 45). Wo stark gegensätzlich gefärbtes Steinmaterial zur Verfügung steht, kann freilich auch im Freien auf jene Wirkung der plastischen Formen verzichtet werden, wie die abgebildeten Beispiele zeigen (Fig. 44, 46); dieselbe Wirkung wird durch die Abwechslung von Stein und Holz bei Fachwerkbauten erreicht (Fig. 45).

Die Abhebung der Teile einer Gesamterscheinung darf die Einheit dieser Erscheinung nicht zerreißen. Die Erscheinung eines Gegenstandes wirkt nicht mehr einheitlich, wenn — in der normalen Entfernung des Beschauers und in normaler Beleuchtung — die Abhebung des ganzen Gegenstandes von seiner Umgebung weniger deutlich wird als die Abhebung der Teile innerhalb der Ansicht des Gegenstandes selbst. Aus demselben Grunde und im gleichen Sinne ist zu beachten, daß der Gegenstand nicht einen



46. PALAZZO MANZONI IN VENEDIG.
Kombination plastischer und farbiger Gliederung der Fläche.

solchen Platz angewiesen erhalte, daß er das größere Gesamtbild zerreißt, dem er sich einzuordnen hat. Zerreißung der Erscheinung durch zu starke Schattenwirkungen in Zeichnung, Malerei und Plastik, durch unruhige Farbwirkungen in der Ornamentik sind heutzutage häufig anzutreffende Fehler.

Die Farbwirkung einer Gesamterscheinung heißt unruhig, hart, grell, schreiend, wenn die Farben der neben einander gesehenen Teile der Ansicht den eben aufgestellten Forderungen mehr oder minder auffällig zuwiderlaufen und so die einheitliche Auffassung des Gesamtbildes stören. Bei Erfüllung jener Forderung dagegen spricht man von ruhiger oder harmonischer Zusammenstimmung der Farben.[1]) Allgemeine Regeln über die Wahl der Farben für solche Zusammenstimmung lassen sich angesichts der unbe-

1) In der Malerei wird dieses Wort auch für diejenige Farbwirkung gebraucht, welche die dem Bilde entsprechende Raumwirkung bedingt. Von dem hiermit bezeichneten Probleme wird später die Rede sein; s. Kap. VI.



47. ATTISCHES VASENBILD.
Beispiel für die Trennung gleichgetönter Flächen (Haar und Hintergrund) durch anders gefärbten Kontur.

grenzten Mannigfaltigkeit der Farbennuancen kaum geben.[1]) Die herkömmlichen Regeln über die Harmonie bestimmter „Farbentriaden", „Komplementärfarben" usw. sind nicht brauchbar, weil sie entweder zu wenig bestimmt oder zu beschränkt sind oder aber direkt mit der künstlerischen Erfahrung im Widerspruch stehen. Eine der wenigen allgemein brauchbaren Vorschriften auf diesem Gebiete ist die, daß man eine irgendwo entstandene Unruhe des Farbenakkords lindern kann, indem man den vorhandenen Gegensatz der Farben durch einen daneben gestellten noch kräftiger wirkenden Gegensatz überbietet.

Größte Mannigfaltigkeit der Farbtöne ist keineswegs fehlerhaft; oft

1) Der obige Satz hat in der ersten Auflage dieses Buches Mißverständnisse veranlaßt. Ich weise daher hier nochmals ausdrücklich darauf hin, daß er sich nur auf die farbige Abhebung in der Fläche, nicht aber auf die Farbgebung in der Raumdarstellung — also in der Malerei im gewöhnlichen Sinne des Wortes — bezieht. Vgl. das sechste Kapitel.



48. RADIERUNG AUS „AMOR UND PSYCHE“ VON KLINGER.
Beispiel für die Anwendung des Konturs zur Abhebung gleichgetönter Flächen. (Man beachte z. B. die Begrenzung des linken Arms der Figur rechts: am oberen Rande gegen den gleichgetönten Hintergrund bedarf es zur Abhebung der Konturlinie, während der untere Rand sich schon durch seine Schattierung genügend abhebt und daher keines Konturs bedarf.)

kann die bunteste Zusammenstellung noch einheitlich wirken, namentlich wenn sie durch einen einheitlichen Grundton zusammengehalten wird, der alle jene verschiedenen Nuancen umgibt und von einander scheidet. Persische (und türkische) Teppiche geben vielfach Beispiele solcher einheitlichen Wirkung der vielfarbigsten Muster. (Vgl. die farbige Tafel I zu Anfang des Buches).

Die Abhebung einer Erscheinung von ihrer Umgebung oder ihrer Teile von einander kann weiter verstärkt und gesichert werden, wenn man den abzuhebenden Flächenteil mit einem Streifen von stark abweichendem Farbton umrahmt. Bei beweglichen Gegenständen können mehrere verschiedene solche Streifen neben einander angebracht dazu dienen, die Abhebung auch bei wechselnder Färbung der Umgebung stets zu verbürgen. So namentlich bei Teppichen, Wandbehängen u. dgl. Die Umrahmung von Bildern hat nicht nur den Zweck, das Bildganze von der umgebenden Wand abzuheben, sondern sie trägt zugleich nach dem oben erwähnten Gesetz durch ihre Kontrastwirkung zur Beruhigung der Gegensätze im Bilde bei.

Wie im ornamentalen Gebiet die Umrahmung der füllenden Formen für deren einheitliche Wirkung mitsprechen kann, wird später gezeigt werden.

Entsprechende Dienste leistet die Umrahmung von Formen in der zeichnerischen Darstellung als Ersatz für fehlende Farbkontraste in allen



49. PLAKAT VON G. ROMMEL.
Abhebung durch Konturstreifen.

Darstellungen, die in Schwarz-Weiß oder einer beschränkten Anzahl von Farbtönen ausgeführt werden. Alle reine Umrißzeichnung ist auf diese Wirkung gegründet; sie trennt für das Auge die Flächen der Erscheinung, die durch die Farbtöne nicht aus einander gehalten werden können. Das gleiche zeigt jene beschränktere Anwendung des Konturs vom antiken Vasenbild bis zur modernen Radierung, die überall eintritt, wo gleichgetönte Flächen zusammenstoßen, die doch für das Auge getrennt gehalten werden sollen (Fig. 47 u. 48). In gleicher Weise kann Umrahmung in Plakaten, die auf weite Entfernung wirken sollen, zur kräftigeren Abhebung der Formen nötig werden, auch wo solche Abhebung für die Betrachtung aus der Nähe schon ohne Umrahmung durch die Farbunterschiede gesichert ist (Fig. 49, 50). Wo aber diese letztere Abhebung fehlt, ist die Trennung der Formen durch Umrahmung nicht zu entbehren, wenn nicht das Plakat durch das Zusammenfließen der Formen seine Wirkung einbüßen soll (Fig. 51 u. Tafel III).

In der plastischen Gestaltung kann zunächst die Farbe des Materials durch ihren Gegensatz zum Hintergrunde — eventuell zur Luft — für die einheitliche Abhebung des Ganzen sorgen. Wo eine Form durch ihre Silhouette wirken soll, ist dieser Gegensatz notwendige Voraussetzung; solche Gegenstände müssen stets gegen einen hinreichend abstechenden Hintergrund gestellt werden. Gleiches gilt für Bekrönungen von Gittern und ähnliche, nur für Silhouettwirkung geschaffene Gebilde.

Wo die innere Form eines plastischen Gebildes in einheitlichem Material nicht kräftig genug wirkt, kann diese Wirkung durch entsprechende Bemalung oder Anwendung verschiedenfarbigen Materials gehoben werden. Ein klassisches Beispiel solcher Kombinationen ist die Wiedergabe der Augen in Bronzefiguren durch Edelsteine. Entsprechende Hilfe ist überall zu schaffen, wo in einfarbigem Material die Formwirkung durch mangelhafte Beleuchtung beeinträchtigt, oder aber im Gegenteil — bei wechselnder Beleuchtung — durch zu intensive Schattenwirkungen zerstört werden würde,

denen nur Farbverschiedenheit das Gleichgewicht halten kann. Die polychrome Plastik und Architektur, wie sie sich in der Antike, speziell am dorischen Tempelbau findet, ist ein vorzügliches Beispiel für diese Hebung der Formwirkung durch die Farbgegensätze des plastischen Materials. (Vgl. die Tafeln IV u. V.) Die Anwendung von verschiedenfarbigem Material ist in solchen Fällen nicht nur nicht verboten, wie eine oben bereits erwähnte Theorie meint, sondern unentbehrlich. Natürlich darf sie nicht übertrieben werden, so daß sie zu zerrissener Wirkung führt, wie es bei spätrömischen und bei modernen Produkten gelegentlich geschehen ist.[1])




50. PLAKAT VON WEIDENSCHLAGER.
Abhebung durch Konturstreifen.

Da es sich hier wie überall nur um die Formwirkung handelt, so hat die Polychromie in der Plastik niemals die Aufgabe, die natürliche Farbe dargestellter Gegenstände — also etwa den natürlichen Farbunterschied von Haut und Haar eines Menschen oder gar die Nuancen der Hautfarbe — wiederzugeben. Da diese letzteren natürlichen Farbunterschiede im Gegenteil der Formerkenntnis hinderlich sind, wie jeder Anfänger in den heutigen Zeichenschulen erfährt, wenn er vom Zeichnen nach der Totenmaske zum Nachbilden der lebendig geröteten Wangen übergeht, so hat die naturalistische Bemalung in der Plastik künstlerisch keinen Sinn. In der Regel ist da, wo verschiedenfarbiges Material erforderlich wird, eine von der natürlichen Färbung durchaus abweichende Färbung vorzuziehen, — wie sie etwa die goldenen Lippen antiker Bronzen zeigen. (Vgl. Tafel V.)

---

1) Vgl. HILDEBRAND a. a. O. S. 70f.




51. PLAKAT.
Unklarheit durch fehlenden Kontur (die Eule verschwimmt mit den Gebäuden des Hintergrunds).

Da die Farbe des Materials von größtem Einfluß auf die Stärke der Licht- und Schattenkontraste ist, von welcher die Wirkung abhängt, so kann es für die Formgebung eines Werkes aus plastischem Material nicht gleichgültig sein, aus welchem Stoff es gearbeitet wird. Auf dunklem Material, wie Bronze oder Eisen, erscheinen diese Gegensätze viel schwächer als auf Marmor oder gar auf Gips. In Reliefwerken aus dunklem Material ist daher im allgemeinen eine härtere Formgebung am Platze; auch werden hier gelegentlich zur kräftigeren Abhebung der Formen Schattenwirkungen benötigt, die nur durch Unterschneidungen hervorgebracht werden können, wie sie etwa die Reliefbüste des Giovannino von Donatello zeigt (Fig. 52).

Wie sehr die Farbe für die Formwirkung einer gegebenen Daseinsform mitspricht, erkennt man am besten, wenn man, wie es in den Läden der Gipsgießer heute vielfach zu sehen ist, denselben Gegenstand in verschiedenfarbigem Material abgießt. Der Beschauer wird die neben einander gesehenen Kopien verschiedener Färbung in den meisten Fällen nicht als Abgüsse der gleichen Form erkennen. (Vgl. Fig. 53 u. 54.) Es hat daher künstlerisch keinen Sinn, etwa Bronzeabgüsse von Marmorwerken herzustellen.[1] Aus dem gleichen Grunde kann ein für Bronze bestimmter Gegenstand nur von Demjenigen in hellem Material (Gips) genau vorgearbeitet werden, der über alle erforderlichen Erfahrungen bezüglich der Wirkungsverschiedenheiten der Formen im einen und im andern Stoffe verfügt.

1) Wie es die Florentiner in dem oben (S. 49 Fußnote) erwähnten Falle mit den Marmorwerken Michelangelos getan haben.

### 17. Raumwerte. — Bedingungen für die Sichtbarkeit der Einzelformen und des Gesamtraumes. — Bedingungen für die Erkenntnis der Maßverhältnisse der Formen. — Dekorative Prinzipien.



52. GIOVANNINO VON DONATELLO.
Schattenwirkung durch Unterschneidungen bei Reliefdarstellung in dunklem Material.

Die Ausgestaltung der Ansichten durch die im vorigen besprochenen Mittel muß gemäß den früheren Überlegungen in erster Linie auf die einheitliche Raumwirkung der Erscheinung hinarbeiten.

An allen Dingen, die wir sehen, finden sich bestimmte räumliche Maß- und Lageverhältnisse: sobald wir eine gesehene Erscheinung überhaupt auf Gegenstände deuten, haben diese Gegenstände jedenfalls ihren Ort und ihre Lage im Raume und ihre Formen mit bestimmten Maßen. Auch bei ebenen Gegenständen — etwa der Oberfläche einer Tischplatte oder einer Zimmerwand — gehören zur Bestimmung der gesehenen Form nicht nur die Maße dieser ebenen Figuren selbst, sondern auch über die Ebene hinausgreifende räumliche Maßverhältnisse: sowohl die Tatsache, daß die Form eben und nicht etwa gewölbt ist, als auch die Lage der Ebene zu anderen Flächen im umgebenden Raume sind wesentlich für die Bestimmung der Beschaffenheit des Gesehenen.

Die Erkenntnis all dieser Verhältnisse aber, deren Dasein sich aus der gegenständlich-räumlichen Deutung der Erscheinung ergibt, kann sehr verschiedene Grade der Bestimmtheit und der Überzeugungskraft haben, je nach der Beschaffenheit der Merkmale an der Erscheinung, die uns zu solcher Deutung nötigen.

Wir bezeichnen das Zusammenwirken solcher Merkmale der Erscheinung, durch die wir zu deren räumlicher Auffassung genötigt werden — gleichviel durch welche Mittel diese Merkmale hervorgebracht werden —



53. GIOVANNINO VON DESIDERIO DA SETTIGNANO.
Heller Abguß derselben Form wie 54. Man beachte die völlig verschiedene Formwirkung.

mit einem von HILDEBRAND[1]) geprägten Ausdruck als Raumwerte der Erscheinung.

Diese Merkmale sind — gemäß den Betrachtungen auf S. 36 — stets solche Kombinationen von Eindrücken, wie wir sie in unserer bisherigen Erfahrung als Eigenschaften von Gegenständen im Raume, und zwar als bedingt durch die räumliche Lage und Gestalt dieser Gegenstände kennen gelernt haben. Zum Verständnis der wichtigsten dieser Kombinationen hoffe ich den Leser durch die folgenden Überlegungen zu führen.

Alle nähere Erkenntnis der Verhältnisse eines gesehenen Raumes hängt davon ab, daß Form und Lage der Gegenstände in diesem Raume sichtbar werden: die Erkenntnis des Gesamtraumes ist stets durch eine wenn auch noch so unbestimmte Erkenntnis der Gegenstände im Raume bedingt.

Nun sind aber alle Formen der Dinge — einschließlich der Form des Luftraums in jedem größeren Raumganzen[2]) — durch irgendwelche Flächen begrenzt. Wir können daher die Erkenntnis jener Formen zunächst stets dadurch gewinnen, daß wir eben diese Flächen erkennen. Allein damit eine Fläche sichtbar sei, genügt es keineswegs, daß sie nur eben durch Abhebung von ihrer Umgebung unterschieden ist. Vielmehr ist dazu stets noch weiter erforderlich, daß auf der Fläche selbst gewisse Anhaltspunkte für das Auge gegeben sind. Eine ebene Fläche, bei der wir keine äußere Begrenzung

1) a. a. O. S. 50. 2) Vgl. HILDEBRAND a. a. O. S. 44.

sehen und auf der wir keinerlei Flecken, Rauhigkeiten, Striche oder aufgesetzte Gegenstände unterscheiden, erkennen wir nicht als Ebene: sie bleibt uns unsichtbar, wie die Fläche eines Spiegels, bei der wir erst durch die — eventuell verzerrte — Wiedergabe der gespiegelten Gegenstände darauf schließen können, ob sie eben oder gekrümmt ist.



54. GIOVANNINO VON DESIDERIO DA SETTIGNANO.
Dunkel bronzierter Abguß derselben Form wie in 53.

Diese Tatsache ist für die künstlerische Gestaltung zunächst rein negativ von Wichtigkeit. Es ist uns in Folge derselben von der Wirkungsform jeder realen Fläche stets nur soviel bestimmt gegeben, als durch irgendwelche Abhebungsbedingungen in typischer Erscheinung hervorgehoben und eventuell modelliert wird; während alles Weitere unbestimmt bleibt und daher der Ergänzung durch die Vorstellung freies Spiel läßt. Deshalb können z. B. auf einer im übrigen „leeren", d. h. nicht sichtbar gemachten Fläche Gegenstände dadurch zur Darstellung kommen, daß ihre Teile in charakteristischen Umrissen kenntlich gemacht und in entsprechender Anordnung aneinandergereiht werden — wie dies am einfachsten in der Konturzeichnung und im flachsten Relief verwirklicht wird. Aus solchen Umrissen — falls sie nur eben charakteristische Umrisse in der früher erklärten Bedeutung des Wortes sind — gewinnt das Auge unmittelbar mit der Erkenntnis der fraglichen Gegenstände auch die Vorstellung ihrer räumlichen Form. Die letztere ist daher — nicht bloß in dem eben angezogenen Beispiel bildlicher Darstellung, sondern ebenso in architektonischer Gestaltung — mit jedem charakteristischen Umriß von selbst gegeben, soweit nicht andere Merkmale auf der realen Fläche diesen Eindruck stören.

Solche Störung tritt aber insbesondere auch dann ein, wenn die umrissenen leeren Flächenteile ihrerseits durch ihre Größe auffallen und so die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Wo sich eine solche Ablenkung von der Auffassung der durch die Umrisse bezeichneten Formen einstellt, muß die Gestaltung der letzteren weitergeführt werden, d. h. es müssen weitere Anhaltspunkte für die Erkenntnis der zwischen den abgehobenen Silhouetten befindlichen Flächenformen gegeben werden.

Dies kann in doppelter Weise geschehen.

Erstlich durch die Licht- und Schattenwirkungen, die durch die größere oder geringere Undurchlässigkeit der Gegenstände für die Lichtstrahlen hervorgerufen werden. Indem wir diese Wirkungen sehen, wird uns die Erscheinung in der früher beschriebenen Weise zum Bild eines körperlichen Gegenstandes: die Lichter und Schatten „modellieren" uns die Erscheinung zu körperlichen Gegenständen — die gesehene Oberfläche gewinnt dadurch für unsere Vorstellnng eine bestimmte Form. Die Modellierung durch Schatten und Licht tritt uns daher als erster allgemein verständlicher Faktor für die räumliche Ablesung der Erscheinung entgegen. Ihre Wirkung im einzelnen ist jedoch an die früher (S. 37) bezeichneten Bedingungen geknüpft: durchaus nicht jede Verteilung von Licht und Schatten wirkt typisch als bekanntes Bild einer bekannten Form.

Eine zweite Möglichkeit, eine Fläche nach ihrer Form und Lage sichtbar zu machen, zeigt sich, wenn wir das obige Beispiel der ebenen Spiegelfläche dahin abändern, daß wir auf dieser Fläche vereinzelte dunkle oder sonst farbig abgehobene Punkte annehmen. Durch solche Punkte auf der Fläche können wir bereits eine gewisse Auskunft über deren Form gewinnen: wir erkennen eventuell, daß diese Punkte Figuren von bekannter Gestalt mit einander bilden, die uns zeigen, daß die entsprechenden Teile der Fläche in einer Ebene gelegen sein müssen; oder aber wir vermögen — im entgegengesetzten Falle — vielleicht bereits vermittels der so gesehenen Punkte eine Abweichung von der ebenen Form festzustellen.

Es gelingt also, durch eine gewisse Zeichnung auf der Fläche die Gestalt dieser Fläche für das Auge zu charakterisieren. Diese Wirkung tritt immer dann ein, wenn durch irgendwelche Mittel diejenigen Profile der Flächenform gezeigt werden, durch welche diese sich von anderen Formen unterscheidet. Sie kann z. B. auch durch Schatten hervorgebracht werden, die auf die Fläche fallen — wie etwa eine Treppe durch den Schlagschatten einer Säule, der sich quer über die Stufen legt, deutlich sichtbar wird.

Ich bezeichne dieses Gestaltungsprinzip als das Prinzip der Oberflächenlinien.

Jede größere Fläche, welche — gleichviel ob in architektonisch-plastischer Gestaltung oder in malerischer Darstellung — nicht genügend durch Modellierung oder durch Oberflächenlinien nach Form und Lage charakterisiert ist, wirkt „leer“: sie läßt eben diesen Mangel der Bestimmtheit, d. h. der Sichtbarkeit, unangenehm empfinden. „Leere Stellen“ in Bildern und auf Flächen im realen Raume lassen sich stets durch entsprechende Oberflächenlinien beseitigen. Eine große Zahl ornamentaler Gestaltungen dient einzig dieser Bestimmung der Flächenform nach dem Prinzip der Oberflächenlinien.

Handelt es sich bei einer künstlerischen Aufgabe nur um die Gestaltung einer Einzelform, so ist die räumliche Ablesung der Erscheinung stets mit den eben genannten Mitteln zu erzielen. Soll aber nicht bloß eine Einzelform, sondern ein größeres Raumganzes gestaltet werden, so kommt eine Reihe weiterer Kombinationen als raumbildende Faktoren in Betracht.

In erster Linie gehören hierher diejenigen Anordnungen, in welchen ein Gegenstand einen anderen weiter zurückliegenden teilweise verdeckt (die „Überschneidung“). Diese Anordnung wirkt überall sofort als sicheres Mittel zur Erkenntnis des Unterschiedes von Näher und Ferner. Die Überschneidung ist daher von größter Bedeutung, um überhaupt die Aufmerksamkeit des Beschauers auf die dritte Dimension zu lenken. Nur gibt sie für sich allein noch keinen Maßstab der Entfernungsunterschiede.

Ein solcher Maßstab wird durch diejenigen Kombinationen sichtbar gemacht, in welchen die Verkleinerung der Erscheinung von Gegenständen bekannter Größe bei zunehmender Entfernung gezeigt wird. Indem der Beschauer diese Verkleinerung erkennt, schließt er sogleich unwillkürlich auf die Entfernung, in welcher sich der verkleinert gesehene Gegenstand befindet. Durch Anordnungen dieser Art kann also stets das Maß der Tiefe seine nähere Bestimmung finden. („Perspektivische Raumwerte“).

Als raumbildende Faktoren kommen endlich auch für die Gestaltung größerer Gesamträume eine Reihe bestimmter Farb-, Licht- und Schattenwirkungen in Betracht, die zum Teil durch die größere oder geringere Undurchlässigkeit der Luftschichten für die Lichtstrahlen hervorgerufen werden. So insbesondere die Abnahme der Licht- und Modellierungsstärke mit der größeren Entfernung der Gegenstände, sowie die Färbung, welche entfernte Gegenstände durch die vorgelagerte Luftschicht erhalten („Luftperspektive“).

Nur soweit, als durch das eine oder das andere der genannten Mittel die räumlichen Lageverhältnisse der gesehenen Flächen für den Beschauer

bestimmt sind, kann dieser die Maßverhältnisse der Formen beurteilen. Am einfachsten zeigt sich diese Tatsache schon bei ebenen Formen: nur wenn der Beschauer weiß, ob er die Erscheinung einer solchen Form (z. B. eines Dreiecks) mit oder ohne perspektivische Verkürzung sieht und in welcher Verkürzung sie erscheint, kann er ihre Gestalt erkennen. Denn eine und dieselbe Figur im Gesichtsfeld — etwa das obige Dreieck — kann ja je nach der größeren oder geringeren Verkürzung, d. h. je nach den Tiefenverhältnissen, in welchen die Eckpunkte des wirklichen Dreiecks zu einander stehen, unendlich Verschiedenes bedeuten. Umgekehrt können die Maßverhältnisse solcher Flächen, deren Form bereits bekannt ist, zur Klärung der Tiefenverhältnisse dienen, indem die Änderung ihrer Erscheinung bei perspektivischer Verkürzung sogleich ein Maß für diese Verkürzung und somit für die Lage der Fläche im Raume ergibt: weiß ich, daß eine Wand rechteckig ist, so kann ich die Tiefenentfernung der weiter von mir entfernten Begrenzung derselben aus der perspektivischen Verkleinerung ihrer Erscheinung sogleich abschätzen, während solche Schätzung bei einer Wand von unregelmäßiger, in ihren Verhältnissen nicht bekannter Begrenzung unmöglich ist — soweit nicht etwa durch ornamentale Mittel Hilfe geschaffen wird.

Ist nach all diesem die Orientierung über die Lage einer ebenen Form im Raume notwendige Vorbedingung für die Erkenntnis ihrer Maßverhältnisse, so ist doch mit Erfüllung jener Bedingung diese Erkenntnis noch keineswegs von selbst gegeben. Vielmehr ist die Auffassung der Maßverhältnisse auch bei den günstigsten Lagebedingungen, wie bereits die Beispiele des ersten Kapitels gezeigt haben, stets noch eine besondere Leistung, sobald es sich nicht eben um die allereinfachsten und gewohntesten Formen handelt (vgl. oben S. 6 u. 7). Wir haben aber auch bereits gesehen, daß gewisse Maßnahmen zur Erleichterung dieser Aufgabe dienen können, indem sie die Maßverhältnisse leichter faßlich machen.

Alle derartige Erleichterung der Auffassung beruht darauf, daß bekanntere oder gewohntere Maßstäbe entweder zum Vergleich dargeboten oder geradezu an die Stelle der gegebenen Maße gesetzt werden.

Wenn unserem Auge irgend ein Gegenstand von faßlicher Form dargeboten wird, so nehmen wir diesen Gegenstand unwillkürlich zum Maßstab für andere in der Nähe befindliche, in irgend einer Hinsicht ähnlich gestaltete Gegenstände. Hängt man z. B. eine Reihe Bilder mit rechteckigen Rahmen neben einander, so werden die Größenunterschiede dieser Bilder sofort auffallen, während diese Unterschiede ohne solche direkte Zusammenstellung vielleicht gar nicht erkennbar würden. Man kann demgemäß einer-

seits solche Maßstabsverhältnisse, die an und für sich nicht augenfällig erscheinen, dadurch für das Auge hervorheben, daß man eine in den Maßstabverhältnissen wesentlich abweichende Form in die Nähe stellt. Andererseits kann man eine Form, deren Maßstab aus irgend einem Grunde nicht unmittelbar kenntlich wird, dadurch faßlicher machen, daß man kenntliche, ähnliche Maßstäbe dem Auge zum Vergleich darbietet.

Durch diese Tatsachen ist zunächst die Möglichkeit gegeben, die Wirkung eines Maßstabes zu verstärken oder abzuschwächen. Man kann einen zu kleinen Maßstab vergrößert und einen zu großen verkleinert erscheinen lassen, indem man entgegengesetzte Formverhältnisse in die Nähe stellt: ein hoher Turm läßt die umgebenden Gebäude niedrig, ein fett aufgedunsener Körper die umgebenden normalen Körper schlank erscheinen. So ist durch den ungeheuren Maßstab des neuen Turmes am Rathaus auf dem Marienplatz in München die Breite des Platzes für das Auge so klein geworden, daß der Platz nur noch als breite Straße wirkt. Die schon früher gerügte Unsitte der Freilegung von Monumentalbauten, die nicht für solche Freilegung vom Künstler gedacht sind, führt auch in dieser Hinsicht zu Mißständen, indem durch die Niederlegung der umgebenden Gebäude dem Auge der Maßstab genommen wird, auf welchen der Künstler für die Wirkung seines Gebäudes gerechnet hatte.[1])

Auf derselben Tatsache beruhen die verschiedenen Gestaltungsmittel, welche die Auffassung des Maßstabes einer gegebenen Fläche dadurch erleichtern, daß andere einfachere oder gewohntere Maßverhältnisse an Stelle der gegebenen Maßverhältnisse dem Auge dargeboten werden („Dekorative Gestaltungsmittel").

Hierher gehört in erster Linie die Teilung einer gegebenen Form in Formen von einfacheren oder gewohnteren Maßverhältnissen, wofür wir bereits früher (S. 6) an der Teilung eines Rechtecks ein Beispiel kennen gelernt haben: an die Stelle der minder bekannten Verhältnisse der Seiten des Rechtecks wurden in diesem Beispiele höchst einfache, sofort kenntliche Verhältnisse gesetzt. (Prinzip der Teilung.)

Ein ähnlicher Ersatz gegebener Formverhältnisse durch gewohntere, wenn auch durchaus nicht immer einfachere Formen liegt der Anwendung ornamentaler Füllungen zu Grunde, deren Wirkung gleichfalls bereits früher an einem Beispiele gezeigt worden ist (S. 7). Auch hier wird eine Erleichterung der Auffassung (gewöhnlich im Verein mit dem soeben bespro-

---

1) Eine der augenfälligsten Wirkungen solcher Art zeigt die Veränderung, die der Markusplatz in Venedig durch den Einsturz des Glockenturmes erlitten hat.

chenen Mittel der Teilung) dadurch bewirkt, daß die füllenden Formen bekanntere d. h. „charakteristischere" Verhältnisse zeigen als die zu füllenden Flächenteile. Wir messen an der bekannten Gestalt der Füllung den gefüllten Flächenraum in ähnlicher Weise, wie wir die Körperverhältnisse eines Menschen erkennen können, wenn wir ihn mit den Kleidern einer bekannten Person bekleiden. (Prinzip der Füllung.)

Bei solcher Füllung der Teile ist es keineswegs notwendig, daß die Teile auch äußerlich als Teile gekennzeichnet, d. h. durch eine Umrahmung voneinander getrennt sind; vielmehr kann der vom Beschauer unwillkürlich aufgefaßte ideale Umriß der füllenden Form (S. 39) jene Teilung vollkommen ersetzen.

Beide soeben besprochenen Mittel der Gestaltung werden in der Mehrzahl der Fälle mit einem weiteren Mittel kombiniert, das abermals auf den oben besprochenen Tatsachen beruht. Man kann nämlich größere Bekanntheit der Teile einer Erscheinung auch in der Weise zu Wege bringen, daß man diesen Teilen allen die gleiche Form gibt, so daß jeder einzelne der Teile dem Auge als Maß für alle übrigen dient. Alle Teile erscheinen dann sogleich als bekannt, wenn nur einer von ihnen aufgefaßt ist. (Diese Auffassung des einzelnen Teiles kann nach den vorigen Prinzipien durch die Einfachheit seiner Form oder durch entsprechende Füllung erleichtert werden.) Teilung dieser Art heißt rhythmische Teilung. Da diese Teilung stets Formen von gleichen Verhältnissen zeigt, so ergibt sie überall zugleich von selbst perspektivische Raumwerte, sobald die rhythmische Gliederung in Verkürzung gesehen wird. (Prinzip der Rhythmik.)

Die sämtlichen betrachteten Hilfsmittel für die räumliche Deutung der Erscheinung können sich in ihrer Wirkung gegenseitig unterstützen. Werden etwa die Maßverhältnisse eines Würfels durch rhythmische Ornamentierung geklärt, so kann dadurch zugleich die Lage dieses Würfels im Raume bestimmt werden, indem die verkürzt gesehenen Seitenflächen perspektivische Raumwerte darstellen; umgekehrt kann die Tiefenentfernung der Vorder- und Rückseite durch anderweitige Raumwerte — in der Umgebung des Würfels — bereits charakterisiert sein, so daß eben hierdurch erst völlig deutlich wird, daß die verkürzt gesehene Seitenfläche in der Tat der Vorderfläche gleich ist, daß also der Körper wirklich ein Würfel ist und nicht etwa eine verlängerte Form hat. Ähnlich wie in diesem Beispiel pflegen sich die Raumwerte überall gegenseitig zu bedingen: sie sind Verhältniswerte, d. h. sie erzeugen nur in ihrem Zusammenwirken eindeutige Ergebnisse für das Auge, während sie aus ihrem Zusammenhang gelöst unbestimmt oder

völlig wirkungslos werden. Die folgenden Betrachtungen werden hierfür weitere Beispiele liefern.

Da es sich bei den hier betrachteten Tatsachen überall nur um die Wirkung einer gegebenen Erscheinung handelt, so gilt alles Gesagte sowohl für die Wirkung plastisch realer Formen wie für den Fall der Darstellung durch malerische oder zeichnerische Mittel, für den Fall der Ornamentierung einer Fläche durch Bemalung ebensogut wie für ihre plastische Dekoration.

### 18. Die Hauptfälle der räumlichen Gestaltung. — Plastische Raumgestaltung, Raumdarstellung auf der Fläche, Flächendekoration. — Flächendekoration und Tiefenwirkung.

Unter den Aufgaben, welche mit Hilfe der besprochenen Mittel zu lösen sind, scheint auf den ersten Blick eine wesentliche Verschiedenheit insofern zu bestehen, als ein Teil der bildenden Künste reale Gegenstände gestaltet, andere dieser Künste dagegen einen in Wirklichkeit nicht vorhandenen Gegenstand bloß darstellen. Ein Gefäß, ein Gebäude scheinen in ganz anderem Sinne räumlich zu existieren als eine gemalte Landschaft oder die Figuren eines Flachreliefs.

Wenn wir aber bedenken, daß alle Kunst nur für das Auge besteht, so sehen wir, daß jene beiden scheinbar getrennten Kunstgebiete tatsächlich das gleiche Ziel verfolgen. Auch die reale Form jener ersteren Gegenstände besteht ja, wie die früheren Beispiele gezeigt haben, durchaus nicht ohne weiteres sichtbar für das Auge. Die künstlerische Aufgabe ist eben die, durch die Gestaltung dieser Gegenstände eine sichtbare Raumwirkung zu gewinnen. Andererseits braucht, wie wir gleichfalls bereits gesehen haben, diese Raumwirkung auch bei den „wirklichen" Gegenständen keineswegs mit deren realen Formverhältnissen übereinzustimmen: Wirkungsform und Daseinsform sind im allgemeinen nicht identisch. Es wird also auch bei den realen Gegenständen ebenso wie bei der bloßen Darstellung auf der Bildfläche die Wirkung für das Auge erst durch die künstlerische Arbeit geschaffen, und diese Wirkung ist hier wie dort nur eben für das Auge vorhanden und braucht mit den realen Formen der Gegenstände im einen Falle so wenig übereinzustimmen, als die reale Form der Leinwand im andern Falle mit der Form der dargestellten Gegenstände übereinstimmt. Die unregelmäßige Form eines ungeschickt gearbeiteten Tongefäßes kann durch Bemalung verhüllt werden, so daß für das Auge eine regelmäßige Form zum Vorschein kommt; ein stark gewölbter Gefäßbauch kann durch Bemalung oder plastische Dekoration flacher erscheinen; Ausladungen in der Architek-

tur können durch entsprechende Anordnung und Ornamentik stärkere oder schwächere Wirkung erhalten. Nur diese Wirkung der Form, nicht aber die reale Form als solche kommt für die künstlerische Betrachtung in Frage; eben diese Wirkungsform aber besteht hier wie beim Gemälde einzig für das Auge und hat außerdem keinerlei Existenz oder Bedeutung.

Jener vermeintliche Gegensatz besteht also nicht hinsichtlich des Zieles der künstlerischen Arbeit; allerdings aber besteht ein entsprechender Unterschied hinsichtlich der Mittel der Gestaltung, indem die erstrebte Wirkung entweder durch farbige Erscheinungsgegensätze auf einer bereits vorhandenen Fläche, also ohne Formänderung dieser Fläche, oder aber dadurch erreicht wird, daß eine zuvor noch nicht vorhandene reale Form erst geschaffen wird. Die typischen Beispiele sind Malerei und Zeichnung auf der einen, Plastik und Architektur auf der anderen Seite. Zur ersteren Gattung gehören weiter die Textilkünste, soweit sie nur Flächen schmücken und nicht, wie die Korbflechterei, plastische Formen schaffen; ebenso gehört dahin alle flache Mosaik- und Steinfliesenarbeit. Zur zweiten Gattung gehören alle weiteren plastisch gestaltenden Künste, wie Möbel- und Gefäßkunst, Goldschmiedekunst usw.

Die hiermit gegebene Einteilung der Aufgaben räumlicher Gestaltung bedarf jedoch noch einer Ergänzung, indem jede der beiden Arten der Gestaltung zu zwei künstlerisch verschiedenen Wirkungen führen kann. Die Gliederung der Erscheinung auf einer gegebenen Fläche kann nämlich entweder nur eben die Maßverhältnisse dieser Fläche klären, d. h. die Fläche als solche sichtbar machen; oder aber sie kann im Gegenteil die gegebene Fläche unsichtbar machen, indem sie dem Auge eine völlig neue Raumwirkung darbietet, die nichts mit jener Flächenform gemein hat. Beispiele für den ersten Fall liefert die ornamentale Dekoration ebener wie gekrümmter Flächen, die nur die Form dieser Flächen faßlicher gestaltet, wie es etwa am bemalten Teller des ersten Kapitels zu sehen war (S. 10); Beispiele für den zweiten Fall liefert alle malerische Darstellung auf der Bildfläche.

Wirkungen der ersteren Art aber können nicht etwa nur durch eine rein flächenhafte Bemalung hervorgebracht werden. Vielmehr können diese Wirkungen auch durch plastische Mittel sowie durch solche Bemalung erreicht werden, die zugleich Tiefenwirkung zeigt: nur müssen in diesen Fällen, damit die dekorierte Fläche nicht aufhört, als Fläche zu wirken, erstlich die Teile der Gliederung sich zu flächig ausgedehnten Formen zusammenschließen und zweitens muß durchweg ein geringes und durchweg gleiches Maß der Tiefenwirkung eingehalten werden. Die neben-

stehenden Beispiele einer mit Flachrelief dekorierten Vase (Fig. 55) und eines mit durchgängig gleicher geringer Tiefenwirkung bestickten Kissens (Fig. 56) zeigen, wie weder die Form des runden Gefäßes im ersten, noch die Fläche des Kissens im zweiten Falle durch die Dekoration verdeckt wird — während z. B. bei der Betrachtung einer weit und tief ausgedehnten Landschaft auf einem Majolikateller (Fig. 57) die Form der Oberfläche dieses Tellers durchaus nicht etwa deutlicher hervortritt als auf einem unbemalten Teller, sondern im Gegenteil durch die Bemalung völlig unwirksam gemacht wird. In diesem letzteren Falle hört die gegebene Fläche auf, für das Auge zu existieren; die künstlerische Aufgabe ist hier auf ein anderes Ziel gerichtet.[1]) Man darf aber nicht etwa die Flächenwirkung durch Bemalung zerstören, ohne eine solche anderweitige Raumwirkung an die Stelle zu setzen: ein bloß dekorativ-ornamentales Muster, das in die Tiefe weist, ohne doch den Wirkungsraum bestimmt zu gestalten, d. h. ohne durchgängig einheitliche Tiefenwirkung zu geben, ist jederzeit falsch, weil es dem Auge nur gleichsam eine Frage stellt, ohne ihm die Antwort zu zeigen: man sieht keine bloße Fläche mehr und weiß sich doch in der angedeuteten Tiefe nicht zurecht zu finden (Fig. 58 bis 60). Der hier angedeutete Fehler ist im modernen Kunstgewerbe häufig anzutreffen.



55. RENAISSANCE-URNE.
Die Reliefdekoration verdeckt die Form des Gefäßes nicht, weil sie mit durchweg gleichem und nur geringem Tiefenmaß gearbeitet ist.

Mit Berücksichtigung der eben besprochenen Möglichkeiten ergibt sich folgende Dreiteilung der künstlerischen Aufgaben:

a) Die Aufgabe der plastischen Gestaltung. Eine sichtbare Raumwirkung wird dadurch hervorgebracht, daß die Formen, die in ihrer Erscheinung den Raum für das Auge bestimmen sollen, real-plastisch geschaffen, in stofflichem Material irgendwelcher Art räumlich gebildet werden.

---

1) Daß diese Aufgabe nicht bei jeder beliebigen Form der zu bemalenden Fläche eine künstlerisch richtige Lösung zuläßt, haben bereits die Ausführungen über die Ansichtsforderung (S. 47f.) gezeigt.



56. GESTICKTES KISSEN. ENTWURF VON C. SATTLER.
Die Form der Fläche wird durch die Dekoration nicht verdeckt, weil diese Dekoration nur geringe und durchweg gleiche Tiefenwirkung zeigt

Die künstlerische Aufgabe bei solcher Gestaltung besteht in der Herstellung einer solchen Anordnung der Form, welche mindestens eine einheitlich faßliche Ansicht ergibt. (Es bedarf nicht nochmals der Erwähnung, daß die Wirkungsform dieser Ansicht nicht mit der realen Form des Gegenstandes übereinzustimmen braucht.)

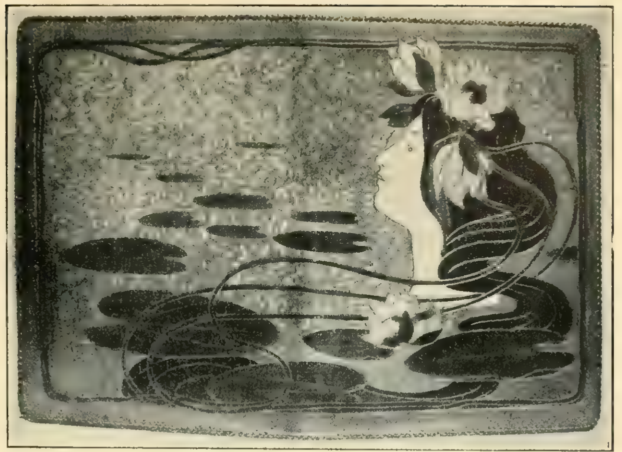
b) Die Aufgabe der Darstellung des Räumlichen durch Erscheinungsgegensätze auf der Fläche. Eine Raumwirkung wird dem Auge in der Weise gegeben, daß durch Farbunterschiede auf einer gegebenen Fläche neue, von der Form dieser Fläche verschiedene Formwirkungen geschaffen werden; daß also die so veränderte Fläche als solche aufhört, sichtbar zu wirken. Die gegebene Fläche ist nur noch — als „Bildfläche" — die reale Trägerin der Darstellung; sie selbst darf nicht gesehen werden, ohne daß die Darstellung in ihrer Wirkung beeinträchtigt wird. Die künstlerische Aufgabe besteht in diesem Falle in der Herstellung solcher Erscheinungsmerkmale auf der Fläche, die zusammenwirkend einen einheitlichen Gesamtraum für das Auge entstehen lassen.



57. MAJOLIKATELLER AUS URBINO.
Die Bemalung setzt an Stelle der Form der Tellerfläche eine völlig neue Raumwirkung.

c) Die Aufgabe der Flächendekoration. Eine Form, die real-plastisch bereits vorhanden ist, die aber nicht oder nicht genügend sichtbar erscheint, kann dadurch sichtbar gemacht werden, daß sie durch Gliederung ihrer Oberfläche in bestimmter Art weiter ausgestaltet wird. Die Mittel zu solcher „dekorativen" Ausgestaltung müssen so gewählt werden, daß nicht eine Tiefenwirkung entsteht, die dem Auge die Form der Fläche undeutlich macht. Die

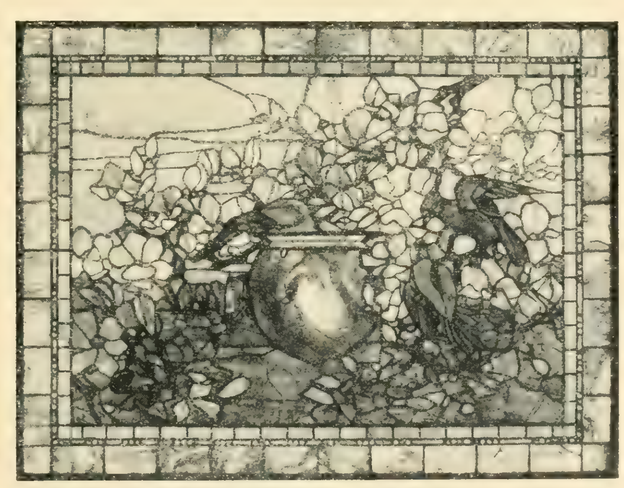
obigen Überlegungen zeigen, daß eine einheitliche, geringe Tiefenwirkung dieser Aufgabe nicht zuwiderläuft (Fig. 55 u. 56). Daß es auch bei dieser Art der Gestaltung sehr wohl vorkommen kann, daß die sichtbare Flächenform nicht mit der realen Form übereinstimmt, lassen die oben (S. 69) angeführten Beispiele erkennen.



58. FÜLLUNG VON CHRISTIANSEN.

Zur ersten dieser Aufgaben gehört alle reale Formgebung bei Gegenständen der reinen wie der angewandten Kunst; freilich tritt dieselbe in vielen Fällen, so namentlich bei fast allen Textilerzeugnissen, gegenüber der dekorativen Ausgestaltung völlig in den Hintergrund. Die letztere kann — ebenso wie die Raumdarstellung auf der Bildfläche — eventuell bereits für die Bestimmung der Ansichten erforderlich werden, wo die plastische Gestaltung (etwa aus praktischen Gründen) in dieser Hinsicht eine Lücke läßt. Man denke z. B. an die Bestimmung der Ansichten einer Vase durch Bemalung.

Ein weiterer für die Lösung der künstlerischen Aufgabe wesentlicher Unterschied besteht, wie schon früher angedeutet, zwischen der Gestaltung einer Einzelform, die als Vollkörper von außen, und eines Raumganzen, das als



59. FENSTER VON TIFFANY.
58 u. 59 geben Beispiele von Dekorationen, die keine einheitliche Tiefenwirkung zeigen und darum falsch wirken.




60. PLAKAT VON HOHLWEIN.
Die Darstellung zerstört die Flächenwirkung des Plakates, ohne eine faßliche Raumwirkung an die Stelle zu setzen.

Hohlraum gleichsam von innen gesehen wird. Im letzteren Falle ist nur die innere Gliederung der Erscheinung für die Wirkung maßgebend, während im ersteren Falle auch die Wirkung der Silhouette in Betracht kommt.

Für die Raumablesung unterscheidet sich der zweite Fall von dem des einheitlichen Vollkörpers negativ durch das Fehlen der Silhouettwirkung, positiv aber dadurch, daß eine größere Anzahl verschiedener Gegenstände stets durch ihre gegenseitigen Größen- und Lageverhältnisse neue Merkmale für die Deutung der Erscheinung liefern können — Merkmale, wie sie sich an einem einzelnen Körper in der Regel nicht finden.

Umgekehrt wirkt zugleich die Gestaltung des Gesamtraumes in vielen Fällen für die Auffassung der darin enthaltenen Einzelformen in dem Maße mit, daß die letzteren weit geringerer Ausgestaltung bedürfen, um kenntlich zu werden, als es ohne jene Mitwirkung des umgebenden Raumes erforderlich wäre.

Jede Einzelform ist daher mit Rücksicht auf die Wirkung des umgebenden Gesamtraumes zu gestalten: nämlich einerseits mit Rücksicht auf die Klärung, die ihr durch die umgebenden Formen zu Teil wird, andererseits mit Rücksicht auf den Beitrag, den sie selbst zur Klärung des Gesamtraumes zu liefern hat.

So genügt es z. B. bei einem Teppich oder Wandbehang keineswegs, die Maßverhältnisse der Flächenform als solcher sichtbar zu machen, sondern es muß zugleich auf die Klärung der Lage dieser Fläche zu ihrer Umgebung sowie auch darauf Bedacht genommen werden, daß die fragliche

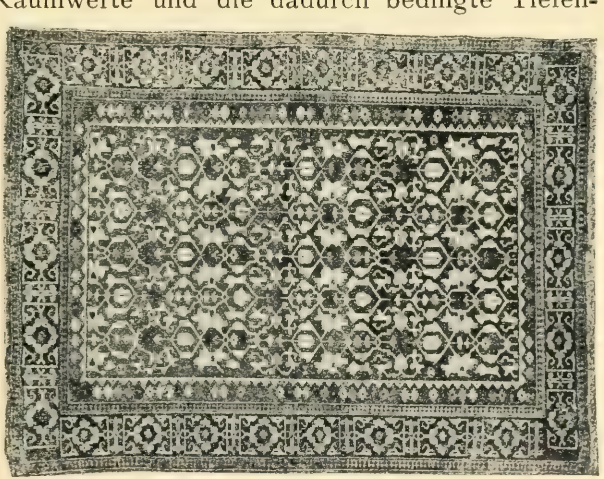
Einzelform für die Ablesung des Raumganzen mitzusprechen hat. Die typische Anordnung der Dekoration auf orientalischen Teppichen — mit kräftiger, rein rechteckiger Bordüre und klarer, stark betonter Rhythmik — ist durchaus im Sinne dieser Forderung gehalten; ihre künstlerische Wirkung im Gegensatz zur Mehrzahl der modernen abendländischen Produkte beruht auf eben dieser Anordnung. Ein anderes Beispiel für die in Rede stehende Tatsache bieten Figuren in Bildern. Solche Figuren können einerseits durch ihre perspektivischen Verkürzungen den Maßstab für die Tiefe des Darstellungsraumes abgeben; anderseits aber kann ihnen durch die Wirkung der übrigen Raumwerte und die dadurch bedingte Tiefenwirkung ein so starkes Relief gegeben werden,[1]) daß die Anwendung aller stärkeren Mittel für die Modellierung ihrer Formen ausgeschlossen wird, indem sie dadurch sogleich übermodelliert erscheinen würden.




61. PLAKAT VON TH. TH. HEINE.

Die Darstellung paßt sich vermöge ihres einheitlichen und geringen Tiefenmaßes der für das Plakat erwünschten Flächenwirkung vollkommen an.

Fordert die einheitliche Wirkung des Kunstwerkes die soeben näher bezeichnete sorgfältige Abwägung der Wirkung der Einzelform gegenüber



62. ORIENTALISCHER TEPPICH.

Die dekorative Gestaltung des Teppichs läßt nicht nur seine Form, sondern auch seine Lage im Raume deutlich hervortreten.

1) Vgl. HILDEBRAND a. a. O. S. 60.



63. „LA MARCHE À L'ÉTOILE" VON RIVIÈRE.

Die Figuren wirken einerseits zusammen — als perspektivische Raumwerte — zur Schaffung des Raumeindrucks; andererseits erhält jede von ihnen durch ihre Einordnung in diesen Raum bereits ein gewisses Relief, ohne daß irgendwelche Modellierung der Einzelform hierfür mitwirkte.

dem Gesamtraume, so ist es kaum erforderlich, auf die unkünstlerische Wirkung hinzuweisen, welche durch jede Vermengung der oben unterschiedenen Aufgaben der Gestaltung hervorgebracht wird. Der Beschauer verliert durch solche Vermengung jede Möglichkeit der einheitlichen Deutung des Gesehenen. Die oben bereits gerügte Art der Flächendekoration, welche die Flächenwirkung durch Raumwerte zerstört, ohne eine anderweitige einheitliche Raumdarstellung dafür als Ersatz zu bieten, ist keineswegs der einzige Fall derartiger Vermengung; die moderne Kunst liefert für ähnliche Mißgriffe zahlreiche Beispiele. Man gestaltet etwa den Henkel eines Gefäßes als reale Fortsetzung einer auf dem Gefäßbauch angebrachten Reliefdarstellung, wie im nebenstehenden Beispiel (Fig. 64), wo der Henkel als Schilfrohr aus dem Wasser der Reliefdarstellung hervorwächst; oder man läßt gar aus einem Gemälde einzelne Figuren in plastischer Gestaltung hervortreten, wie es in barocken Kirchenmalereien zu finden ist. Das Streben nach

neuen Wirkungsmöglichkeiten mag das Vorkommen solcher Verirrungen immerhin erklären und entschuldigen; die künstlerische Sinnlosigkeit derselben darf darum nicht mit Stillschweigen übergangen werden.

Wir betrachten im folgenden zunächst die allgemeinsten Bedingungen, von welchen die einheitliche Wirkung der räumlichen Gestaltungsmittel abhängt. In den weiteren Kapiteln sollen diese Gestaltungsmittel im einzelnen samt den besonderen Bedingungen für ihre einheitliche Wirkung der Reihe nach zur Sprache kommen: zunächst diejenigen, welche zur Gestaltung der Einzelform, alsdann diejenigen, welche zur Gestaltung eines größeren Raumganzen in Anwendung kommen.

Ich setze bei all diesen Betrachtungen die Anordnung der Ansichten nach den früher angestellten Überlegungen als gegeben voraus. Die zu betrachtende Anwendung der Gestaltungsmittel zielt demnach nur noch auf die Ausgestaltung der räumlichen Wirkung der Ansichten.



64. ZIERVASE.
Beispiel für die Vermengung der Aufgaben: das Schilfrohr des Henkels wächst aus der Reliefdarstellung des Gefäßbauchs in rundplastischer Form hervor.

Da es für diese Wirkung im allgemeinen nicht darauf ankommt, ob die Erscheinung durch plastische Mittel oder durch Farbgegensätze auf einer Bildfläche hervorgerufen ist, so gelten alle folgenden Betrachtungen sowohl für die Gestaltung real körperlicher Gegenstände als auch für die zeichnerische und malerische Darstellung, soweit nicht ausdrücklich nur von der einen dieser Gestaltungsarten die Rede ist.

## VIERTES KAPITEL.

## ALLGEMEINE EINHEITSBEDINGUNGEN.

### 19. Die Hauptrichtungen. — Einheitsflächen. — Das Reliefgesetz.

Die mannigfaltigen Richtungen und Lageverhältnisse sowohl der Linien in der Erscheinung als auch der Linien und Flächen im Raume können wir stets nur in der Weise beurteilen, daß wir die bekanntesten und gewohntesten dieser Richtungen zum Vergleich benutzen. Der Maßstab für solche Beurteilung ist aber nur dann gegeben, wenn diese bekanntesten Richtungen dem Auge sofort kenntlich werden. Ist dies nicht der Fall, so muß die Aufmerksamkeit des Beschauers erst auf eine Reihe verschiedener Einzelheiten an dem gesehenen Gegenstande gerichtet werden, ehe er die Orientierung über die Lageverhältnisse gewinnen kann, und um die einheitliche Auffassung des Gesamteindrucks ist es geschehen.

Diese bekanntesten Richtungen oder Hauptrichtungen sind in der Erscheinung die Richtungen der horizontalen und der vertikalen Geraden; im gesehenen Raume dagegen die Richtung der horizontalen Ebene sowie derjenigen vertikalen Ebene, die zugleich zur Blickrichtung des Beschauers senkrecht steht, auf die wir also „geradeaus blicken". Ich will die Richtung dieser Ebene als diejenige der vertikalen Hauptfläche bezeichnen.

Alle anderen Stellungen von Linien und Flächen werden stets nach ihrer Abweichung von diesen Hauptrichtungen geschätzt. Für die Auffassung der Erscheinung wie für diejenige ihrer räumlichen Wirkung ist es daher erforderlich, daß die genannten Richtungen unzweideutig charakterisiert sind.

Die Angabe der Horizontalen in der Erscheinung drängt sich in der Praxis fast in allen Fällen von selbst auf. Der Boden, auf welchen die zu gestaltenden Gegenstände zu stehen kommen, oder auf dem doch deren nächste Umgebung sich befindet, zeigt regelmäßig die Horizontale, so daß der Maßstab für die Lage der abweichenden Richtungen in der Erscheinung sogleich gegeben ist. Bei Bildern wird in der Regel für die Angabe der

Erscheinung schon durch den rechteckigen Rahmen gesorgt (über die Angabe der horizontalen Ebene in der Wirkung des Bildes vgl. unten). Wo es sich um bildliche Darstellungen auf rund umgrenzten Flächen an solchen Gegenständen handelt, die nach ihrem Gebrauchszweck keine bestimmte Orientierung im Raume haben — wie auf Tellern, Medaillen u. dgl. — darf die augenfällige Angabe der Horizontalen in der Ansicht nicht fehlen, wenn nicht durch anderweitige Mittel die Lage bezeichnet ist, in welcher das Bild betrachtet werden soll (Fig. 66).

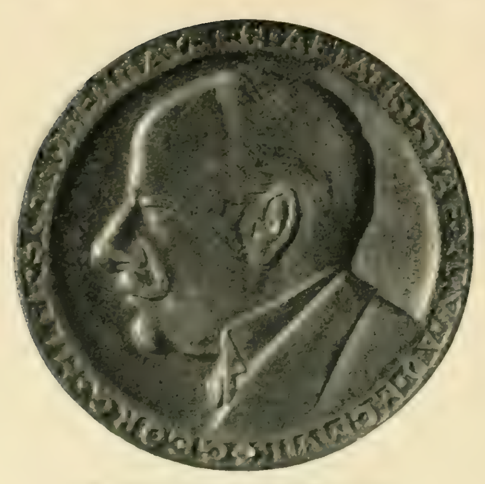


65. KARYATIDE VOM ERECHTHEION.
Körperstellung, welche die Richtung der Vertikalen klar erkennen läßt.

Für die Angabe der vertikalen Richtung in der Erscheinung können entweder vertikale Linien als solche angegeben werden, oder es können anderweitige Anordnungen gebraucht werden, welche die Richtung der Vertikalen unzweideutig erkennen lassen. So kann diese Richtung dadurch deutlich gemacht werden, daß die Ansicht des Gegenstandes durchgängig symmetrisch gegen die Vertikale geneigte schiefe oder gebogene Linien zeigt, wie bei Pyramiden, Giebeln, Kuppeln u. dgl.

Im einen wie im andern Falle ist zu beachten, daß eine Häufung schiefer Richtungen das Auge verwirrt und selbst die ausdrücklich gezeichnete Vertikale verschoben erscheinen lassen kann, wie das bekannte Beispiel der Zöllnerschen Figur lehrt (Fig. 67).

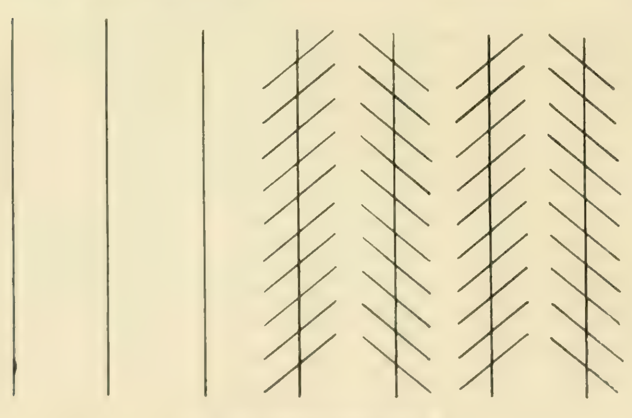
Diese Figur zeigt deutlich, wie durch den Einfluß schief gerichteter Linien die Vertikale stets nach der entgegengesetzten Richtung in schiefe



66. MEDAILLE VON MAX DASIO.

Die untere Mitte des Randes — und dadurch die Lage, in welche die Medaille bei der Betrachtung zu drehen ist — wird durch den glänzenden Punkt zwischen Anfang und Ende der Schrift bezeichnet.

Lage gerückt erscheint. Dieselbe Wirkung erleidet die Horizontale und ebenso — wenn auch weniger auffällig — jede schiefe Richtung durch den Einfluß anders gerichteter Linien. Wo immer daher schiefe Richtungen auftreten, fordern sie stets eine entsprechende Gegenwirkung, die entweder durch anderweitige, entgegengesetzt gerichtete schiefe Linien oder aber dadurch zu gewinnen ist, daß solche Linien, die vertikal (bzw. horizontal) erscheinen sollen, tatsächlich so weit leise geneigt werden, daß jener Augentäuschung das Gleichgewicht gehalten wird. Am schönsten zeigt sich die Wirkung solcher Anordnungen am dorischen Tempelbau (Fig. 68). Der Tempel erscheint beim Anblick aus der Ferne als ein Gebilde, das durchaus von senkrechten Seitenflächen begrenzt ist. Tatsächlich sind diese Flächen nicht vertikal gestellt, sondern nach oben leicht einwärts geneigt. Diese Neigung hält der schief ansetzenden Giebellinie das Gleichgewicht; sie ist es, welche die Seitenflächen senkrecht erscheinen läßt, während sie ohne diese Neigung nach außen geneigt scheinen würden.



67. ZÖLLNER'SCHE FIGUR.

Die durch schiefe Linien gekreuzten Vertikalen erscheinen aus ihrer Lage abgelenkt.

Beispiele für schlechte Wirkungen, die durch die Vernachlässigung dieser Tatsachen und namentlich durch die Häufung schiefer Linien entstehen, sind in der modernen Möbelarchitektur vielfach zu finden (Fig. 69, 70). Aus dem gleichen



68. POSEIDONSTEMPEL IN PAESTUM.

Die Seitenflächen des Tempels, die durch die Säulenreihen gebildet werden, sind nach oben leise einwärts geneigt, um der schiefen Richtung der Giebellinie das Gleichgewicht zu halten.

Grunde wird die Wirkung auch da schwer verständlich, wo an Stelle der symmetrisch zu einander geneigten Linien eine unsymmetrische Anordnung gesetzt wird — ein Fehler, der gleichfalls in der modernen Architektur öfters zu Tage tritt.

Bei figürlichen Darstellungen können wir auf Grund unserer Erfahrungen über die Gleichgewichtslagen unseres eigenen Körpers aus einer großen Menge von Körperstellungen die Richtung der Vertikalen auf den ersten Blick erkennen. Stellungen dieser Art können daher stets zur Bezeichnung der vertikalen Richtung Verwendung finden (Fig. 65).

Die Angabe der eben bezeichneten Richtungen in der Erscheinung — wie sie etwa durch den rechteckigen Rahmen eines Bildes gegeben wird — genügt noch nicht, um auch die räumliche Ablesung der Erscheinung, also die Beurteilung der Lageverhältnisse der gesehenen Linien und Flächen nach der Tiefe zu (im dreidimensionalen Raume) zu sichern. Hierzu müssen vielmehr die Richtungen der oben genannten beiden Ebenen sichtbar gemacht werden.

Was zunächst die Richtung der horizontalen Ebene angeht, so kann diese entweder in der Weise bezeichnet werden, daß die Fläche des hori-

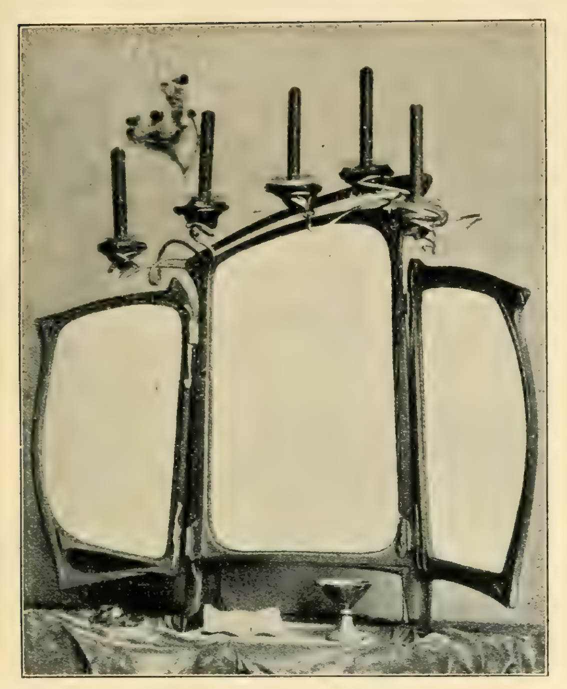


69. BETTSTELLE VON SERRUIER.
Beispiel für die verwirrende Wirkung schiefer Möbelfüllungen.

zontalen Bodens sichtbar gegeben wird — wozu das Prinzip der Oberflächenlinien die besten Mittel darbietet — oder aber dadurch, daß mit Hilfe perspektivischer Mittel die Lage des Horizonts deutlich gemacht wird. In den meisten Fällen architektonischer Gestaltung und plastischer Darstellung bietet sich die erstere Lösung von selbst dar. Anders in Malerei und Zeichnung, wo die mangelhafte oder gänzlich fehlende Charakteristik des Horizonts heute oft sehr auffällig fühlbar wird. Die Folgen dieses Mangels zeigen sich stets darin, daß der Beschauer über die Richtung der Flächen im Bilde, über ihr etwaiges Auf- oder Absteigen und den Grad ihrer Neigung nicht oder nur mit Mühe ins Klare kommen kann. Die umstehenden Beispiele (Fig. 71 u. 72) zeigen, wie dieser Mangel die Bildwirkung beeinträchtigt.[1])

Wie die Angabe der horizontalen Ebene für die Orientierung über das Auf- und Absteigen, so ist diejenige der vertikalen Hauptfläche für die Beurteilung der Grade des Zurückweichens aller schiefwinklig zu dieser Richtung gestellten Flächen, also für die Ablesung der Tiefenverhältnisse unentbehrlich. Diese Ablesung kann aber nur dann einheitlich erfolgen, wenn die genannte vertikale Ebene bereits in der Vorderfläche des ge-

1 Man mißdeute die Meinung des obigen Satzes nicht etwa dahin, als ob exakte Befolgung der perspektivischen Gesetze gefordert werden sollte.



70. TOILETTESPIEGEL VON GUIMARD.

Beispiel für die verwirrende Wirkung schiefer Richtung ohne Gegenrichtung.

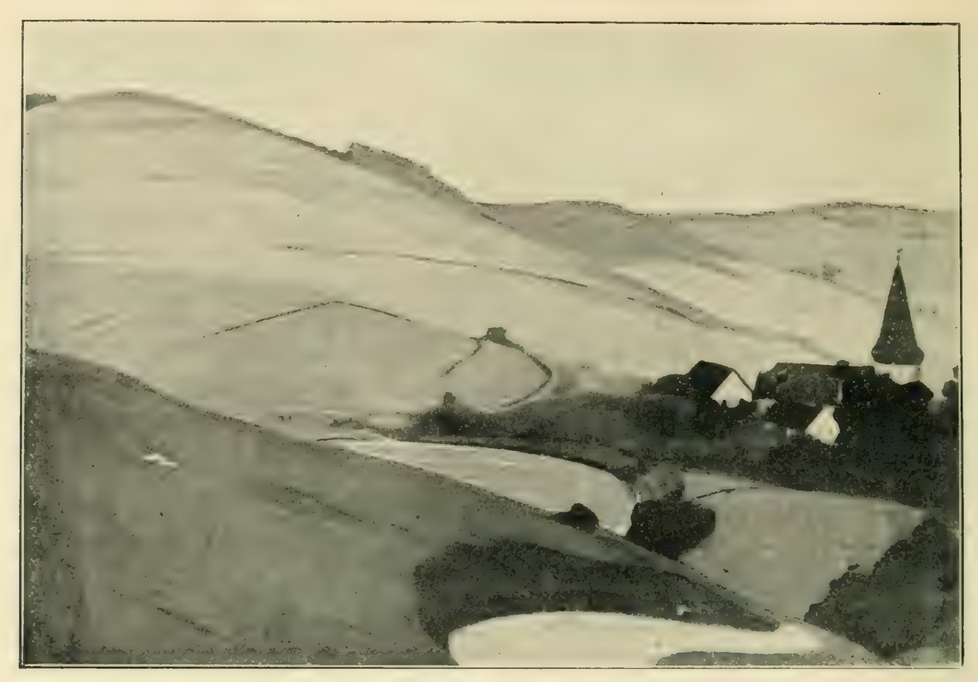


71. „PANEL FOR SCREEN" VON BRANGWYN.

Unruhige Wirkung durch mangelnde Charakterisierung der horizontalen Ebene.

sehenen Raumes so dargeboten wird, daß das Auge bei der Betrachtung auf diese Fläche eingestellt wird. Denn wir können, wie man sich leicht überzeugt, zwar überall[1]) sehr wohl die Gegenstände sehen, welche hinter der Distanz gelegen sind, auf die wir unser Auge einstellen, nicht aber zugleich diejenigen, welche unserem Auge näher gelegen sind. Sollen wir also einen dargebotenen Raum einheitlich auffassen und die Lage der verkürzten Flächen im Verhältnis zu jener senkrechten Ebene ablesen können, so dürfen solche Flächen sich von dieser Ebene aus nur nach rückwärts erstrecken. Es muß also in jedem Falle die vertikale Hauptfläche als Vorderfläche des Wirkungsraumes sichtbar gemacht werden. Jede Verfehlung gegen dieses Grund-

1) Bei hinreichender Entfernung der gesehenen Gegenstände; nur auf diesen Fall aber brauchen wir, gemäß den Betrachtungen im zweiten Kapitel, Rücksicht zu nehmen.



72. MONDAUFGANG VON KAMPMANN.
Wegen fehlender Charakteristik der Horizontalebene kann der Beschauer die Richtung der Flächen im Bilde nicht erkennen.

gesetz macht sich dadurch fühlbar, daß die Teile des Gegenstandes, welche dem Beschauer näher liegen als die sichtbare Hauptfläche, sich für das Auge aus der Einheit des Ganzen lösen, also aus dem Gegenstande herauszufallen scheinen.

Um die aufgestellten Forderungen nicht mißzuverstehen, sind abermals die Tatsachen des abstrakten Sehens mitzuberücksichtigen. Gemäß diesen Tatsachen ist das Gesagte nicht etwa dahin auszulegen, als ob die Vorderfläche des darzubietenden Raumes exakt und durchgängig als Ebene gestaltet werden sollte. Vielmehr soll nur eben eine solche Anordnung des Ganzen getroffen werden, daß die Lage jener vertikalen Vorderfläche dem Auge deutlich wird. Dies aber wird dann der Fall sein, wenn die dem Beschauer zunächst gelegenen Teile des Gegenstandes sich dieser Fläche in der Weise anschmiegen, wie es oben bei Besprechung des abstrakten Sehens für das Schema einer Form dargelegt wurde. Unterbrechungen dieser Fläche können ohne Beeinträchtigung der Wirkung im ausgiebigsten

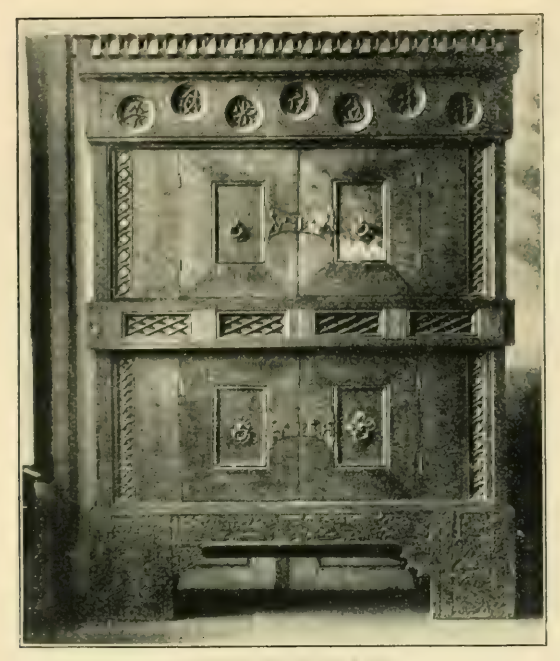
Maße angebracht werden, solange nur die Anhaltspunkte für die unzweideutige Auffassung der Lage der genannten Fläche nicht verwischt werden.

Damit aber die vorher genannte Forderung erfüllt werde, d. h. damit auf die Vorderfläche akkommodiert und von ihr aus nach rückwärts die Raumwirkung abgelesen wird, müssen die dem Beschauer zugewandten Teile des Gegenstandes das Auge stark auf sich ziehen; d. h. sie müssen als Hauptsache und die durch sie gebildete Vorderfläche muß als Hauptfläche wirken. Zieht dagegen ein weiter zurückgelegener Teil das Auge in erster Linie auf sich, so daß wir unwillkürlich unseren Blick nicht mehr auf die Vorderfläche, sondern eben auf jenen weiter zurückgelegenen Teil einstellen, so kann alles weiter vorwärts Gelegene nicht mehr gleichzeitig aufgefaßt werden. Der dargebotene Raum wird alsdann nicht mehr einheitlich gesehen, sondern zerfällt für den Beschauer notwendig in Teile, indem dieser alles vorwärts Gelegene gesondert betrachten muß, um es überhaupt zu erkennen. Diese vorwärts gelegenen Teile erscheinen also dann als bloß aufgesetzt, als nicht zum künstlerischen Ganzen gehörig — sie fallen für das Auge aus diesem Ganzen heraus.



73. MADONNA VON LUINI.
Die Horizontalebene ist durch perspektivische Mittel klar bezeichnet.

Wir alle befolgen die hier bezeichnete Regel der einheitlichen Vorderfläche instinktiv bei der Anordnung unserer Bücherregale, indem wir dafür sorgen, daß die Bücher nicht regellos verschieden weit zurückgestellt erscheinen, sondern mit ihren sämtlichen Rücken eine einheitliche Vorderfläche darbieten.



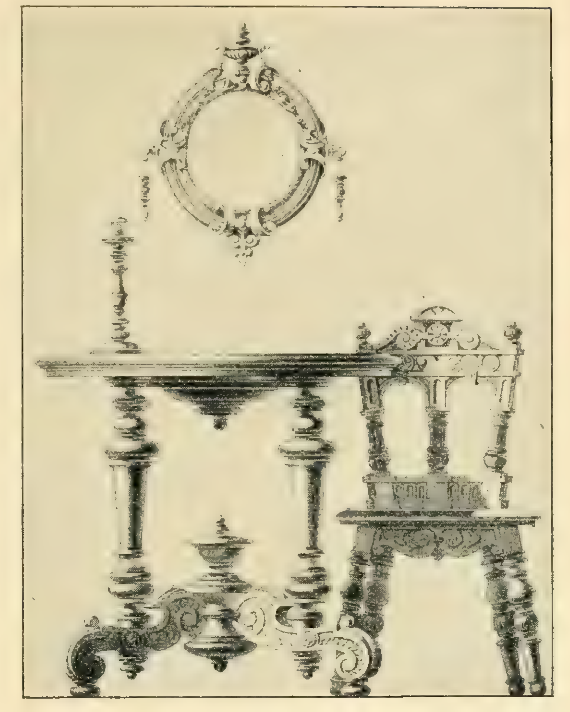
74. TIROLER SCHRANK.
Möbel mit einheitlicher Vorderfläche: die Ausladungen bilden zusammen eine Ebene, die zwischengelegenen Flächen erscheinen darin als Vertiefungen.

Aus demselben Grunde dürfen in der Vorderansicht eines Gebäudes oder eines Möbels nicht verschiedene Teile regellos bald mehr, bald weniger vorspringen; vielmehr müssen die Ausladungen — soweit das Maß ihrer Profilierung und die dadurch bedingte Schattenwirkung überhaupt die Grenzen überschreitet, innerhalb deren sie für das abstrakte Sehen noch nicht als Ausladungen auffallen — zusammen eine einheitliche Vorderfläche bilden. Die zurückgelegenen Flächen müssen als Vertiefungen in dieser Vorderfläche, nicht aber umgekehrt die Ausladungen als etwas bloß auf jene Flächen Aufgesetztes erscheinen (Fig. 74). Die Möbelarchitektur der sogenannten neuen deutschen Renaissance, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei uns Mode geworden ist und heute noch von so vielen unserer Möbelfabriken in die Welt geschickt wird, versündigt sich fast durchgängig gegen diese Regel und ist daher für ein künstlerisches Auge unerträglich.[1]) Ebenso

75. FLORENTINER TRUHE.
Beispiel für die zulässige Abweichung der Ausladungen von der wirklichen Ebene.

1) Man kann die modernen Zutaten an restaurierten

wirkt an einer Zimmerwand die Aufstellung einer Reihe von Möbeln mit auffällig verschiedener Tiefe jederzeit unkünstlerisch, sobald nicht durch die Vorderfläche von Möbeln gleicher Tiefe eine neue Einheitsfläche für das Auge geschaffen wird. Durch die geringe Tiefe bei fast allen italienischen Renaissancemöbeln wird eine Anordnung in diesem letzteren Sinne wesentlich erleichtert. Noch besser kann der aufgestellten Forderung natürlich da Rechnung getragen werden, wo die Inneneinrichtung der Zimmer von vorneherein mit dem Bau des Hauses selbst hergestellt wird („eingebaute Möbel"). Die Abbildungen 79 und 81 zeigen gute Anordnungen dieser Art.



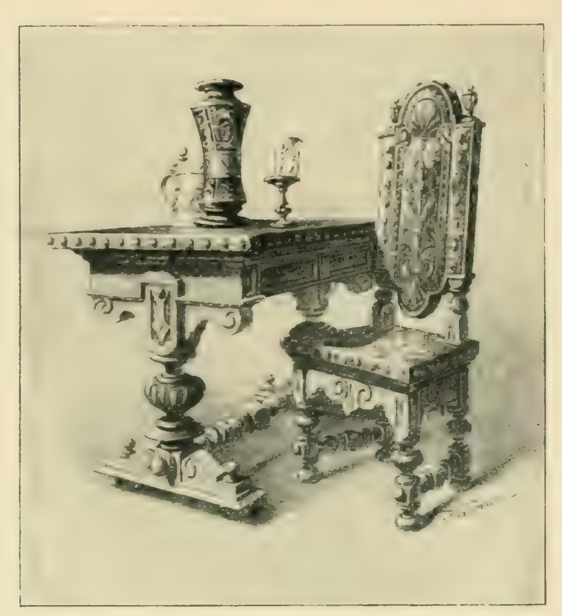
76. MÖBEL, ENTWORFEN VON SCHÄFFLER.
Beispiel der neudeutschen Renaissancemöbel, die keine Einheitsflächen zeigen.

Noch verwirrender als jene Bauwerke und Möbel, die zwar aus der Fläche fallende Ausladungen, aber doch wenigstens zwischen diesen Ausladungen die vertikale Hauptfläche zeigen, wirken diejenigen im modernen Kunsthandwerk gelegentlich auftretenden Anordnungen, die überhaupt nirgends mehr jene Hauptfläche, sondern nur schiefe und gewölbte oder geknickte Flächen erkennen lassen, so daß dem Beschauer jede Möglichkeit zur Orientierung über die Lage der gesehenen Flächen benommen wird.

Man beachte, daß die geforderte einheitliche Vorderfläche unter Umständen aus der vertikalen Richtung gedrängt werden kann, weil der Beschauer keinen hinreichend fernen Standpunkt einnehmen kann, um den

---

alten Möbeln regelmäßig daran erkennen, daß sie sich der oben bezeichneten Regel nicht unterordnen.



77. MÖBEL, ENTWORFEN VON KAUFMANN.
Neudeutsche Renaissancemöbel, deren Ausladungen keine Vorderfläche mehr erkennen lassen.

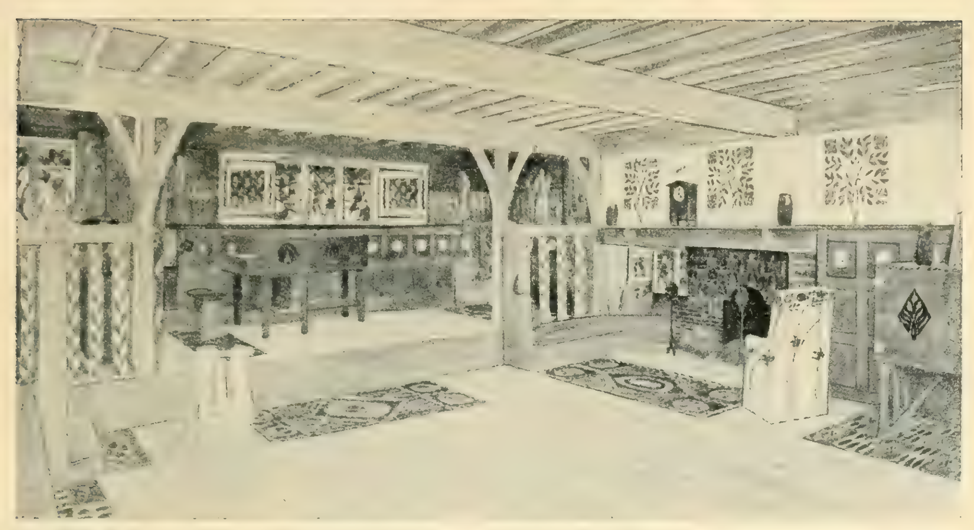


78. SKULPTURENSTÄNDER VON OLBRICH.
Möbel ohne Vorderfläche.

Gegenstand mit horizontaler Blickrichtung zu sehen. In engen Straßen werden daher die plastischen Ausladungen der Häuserfronten vorteilhaft einer solchen Vorderfläche eingeordnet, die nach vorwärts gegen den Beschauer geneigt ist.

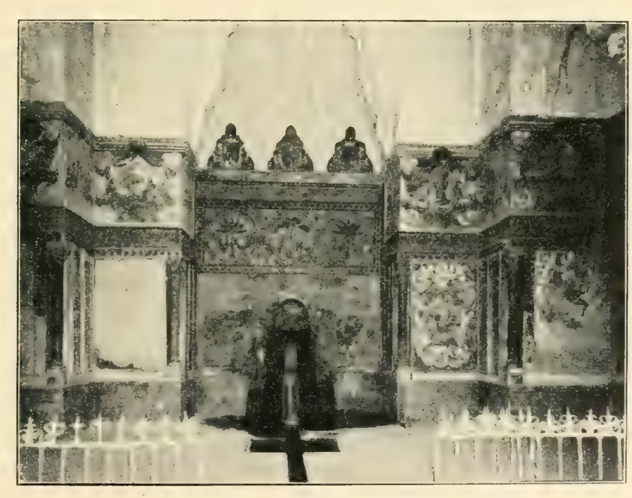
Ausladungen vorwärts der Hauptfläche können so angeordnet werden, daß sie zusammenwirkend eine neue Vorderfläche ergeben und somit nicht mehr als bloß aufgesetzte Teile wirken.[1]) Ein Beispiel für diese Wirkung und ihre Bedingungen zeigt der Waffensaal des Nationalmuseums in München, wo in die Wände Hirsche in Reliefdarstellung eingelassen sind, deren Köpfe mit den Geweihen sich im natürlichen Tiefenmaß aus dem Relief hervorstrecken. Die Wirkung dieser falschen Darstellungen

1) Vgl. hierzu HILDEBRAND a. a. O. S. 84.



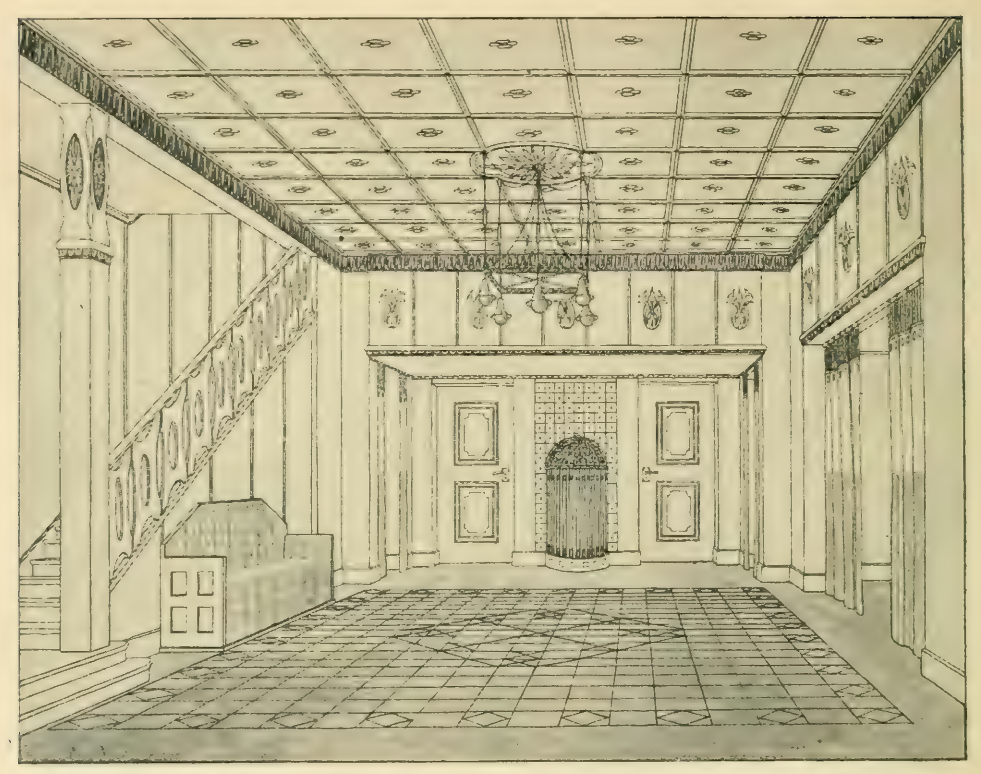
79. INNENRAUM VON BAILLIE SCOTT.

wird auf der einen Wand dadurch gemildert, daß drei solcher Köpfe gleichmäßig vorstehen und so über die ganze Wandfläche hin eine neue Vorderfläche fürs Auge ergeben; während auf der gegenüberliegenden Wand diese Anordnung unterbrochen und so das Zustandekommen des Eindruckes einer solchen neuen Fläche verhindert wird, so daß hier jene widersinnige Darstellung in ihrer ganzen Häßlichkeit zur Wirkung kommt.



80. INNENRAUM DER ZISA BEI PALERMO.

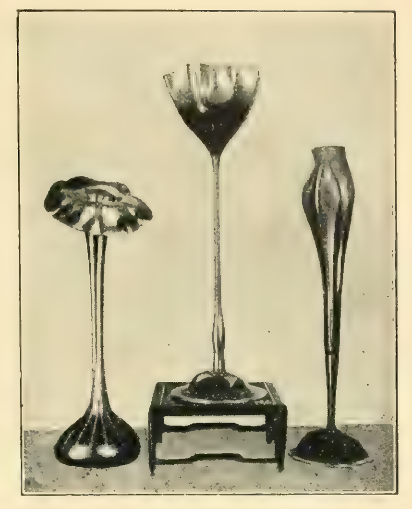
Handelt es sich um die Ablesung eines nach rückwärts begrenzten Raumes, so muß, damit diese Ablesung sich einheitlich vollziehen kann, auch die rückwärtige Begrenzung die Lage der vertikalen Hauptfläche unzweideu-



81. ENTWURF EINES INNENRAUMS AUS DER MÜNCHENER KUNSTGEWERBESCHULE.
79 bis 81 geben Beispiele für die Gliederung von Innenräumen mit Einheitsflächen.

tig erkennen lassen. Im selben Maße, in welchem die Lage dieser Fläche zweifelhaft wird, erhalten die rückwärts gelegenen Teile des gesehenen Raumes geringere Klarheit der Wirkung; man vermag die Richtung der Flächen im Hintergrunde nicht mehr zu beurteilen. Auch diese Forderung ist nicht dahin mißzuverstehen, als ob jeder Raum exakt von zwei parallelen Vertikalebenen begrenzt sein müßte. Vielmehr leistet jede rückwärtige Begrenzung mit sichtbar symmetrischem Grundriß das gleiche. Ein Raum etwa, der sich von der Vorderfläche aus in gleichmäßigem Halbrund nach rückwärts wölbt, ohne daß die hintere Parallelfläche gegeben wird, läßt doch über die Lage jener Fläche keinen Zweifel, vorausgesetzt, daß die halbkreisförmige Anordnung des Grundrisses durch entsprechende Ornamentierung der Wand hinreichend sichtbar gemacht wird. Dagegen könnte

ein Raum, dessen rückwärtiger Abschluß etwa durch eine Reihe in beliebigen schiefen Winkeln gegen einander geführter Flächen bewirkt wäre, nicht einheitlich gesehen werden.



82. GLÄSER VON TIFFANY.

Die hier aufgestellten Forderungen gelten auch für solche Anordnungen, die sich nur in der horizontalen Ebene ausbreiten. Auch die Ornamentik eines Teppichs oder die Anordnung der Beete und Wege einer Gartenarchitektur muß dem gleichen Gesetz folgen, wenn sie eine künstlerische Wirkung ausüben soll: nur wenn die Ansicht dem Beschauer eine einheitliche Vorderkante zeigt, durch die sich die Vorderfläche des gesehenen Raumes bestimmt, und wenn sie ebenso zu einer dieser Vorderkante parallellaufenden oder symmetrisch geneigten rückwärtigen Begrenzung sich erstreckt, ist die einheitliche Auffassung des gesehenen Raumes ermöglicht.



83. TISCH VON VAN DE VELDE.

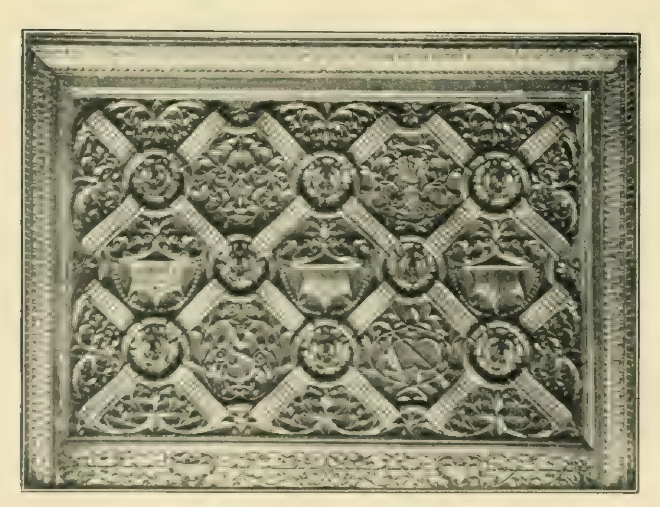
82 und 83 zeigen Gegenstände ohne sichtbare vertikale Hauptfläche.

Weitere Beispiele für die gleiche Forderung liefern alle Fälle plastischer Dekoration einer Fläche. Wo eine Zimmerwand oder ein Plafond nicht rein eben gelassen, sondern plastisch ausgestaltet wird, muß die Forderung der einheitlichen Vorderfläche erfüllt werden, wenn nicht an Stelle einheitlicher Wirkung Verwirrung und Störung des Auges entstehen soll. Einen belehrenden Gegensatz zu dieser Forderung zeigt die moderne Stukkaturtechnik, wenn sie die zu dekorierenden Flächen mit



84. RELIEF AUS RAVENNA.

naturalistischen Nachbildungen von Blättern und Blumen beklebt, die überall regellos ihre Ausladungen dem Beschauer zuwenden und sich nirgends zu ruhigen Flächen einigen. Gute Stuckverzierungen sind im Gegensatz hierzu diejenigen, welche nicht nur im einzelnen überall die Form der Ornamente einheitlichen Begrenzungsflächen anschmiegen, sondern auch die Gesamtheit dieser Ornamente einer solchen Fläche einordnen, die als neue Vorderfläche an die Stelle der zu dekorierenden Fläche tritt und mit letzterer zusammen nunmehr eine einheitlich begrenzte Flächenschicht — den neuen „Raum der Wand“ bez. „des Plafonds“ — für das Auge darstellt. Wirkungen dieser Art ergeben sich von selbst infolge der struktiven Anordnung bei der Längsbalkendecke und der Kassettendecke, wo die Oberflächen der Balken bez. der Kassettenbegrenzungen zusammen die Vorderfläche des Deckenraumes bilden.



85. HOLZDECKE AUS MANTUA.

84 und 85 geben Beispiele von Reliefdekorationen mit einheitlicher Vorderfläche.

Was im vorigen zunächst für die Raumwirkung realer Gegen-

stände ausgeführt worden ist, läßt sich ohne weiteres auf die Darstellung der Gegenstände in Plastik und Malerei übertragen.



86. DEKORATION AUS DER CERTOSA DI PAVIA.

Wie bei realen Gegenständen, so muß zunächst auch bei der Reliefdarstellung[1]) zur Beurteilung der Tiefen- und Lageverhältnisse die vertikale Hauptfläche als Anhaltspunkt dienen. Hier wie dort läßt sich die Raumwirkung einheitlich nur nach rückwärts ablesen, so daß die genannte Fläche als Vorderfläche gestaltet werden muß; und hier wie dort bedarf es für solche einheitliche Ablesung zugleich der zur Vorderfläche parallelen Rückfläche.

Diese Forderung gilt für alle Reliefdarstellung in Hoch- wie in Flachrelief. In jedem guten Relief vereinigen sich in der Vorderfläche so viele Höhenpunkte der dargestellten Figuren, daß diese Fläche nicht nur für das Auge klar gekennzeichnet ist, sondern daß sie zugleich als die Hauptfläche wirkt, auf die sich der Blick sofort einstellt; ebenso erstreckt sich die Modellierung stets zu einer gleichfalls sofort kenntlichen, zu der Vorderfläche parallelen Rückfläche. Bei Steinreliefs wird in vielen Fällen die Erkenntnis der Vorderfläche noch dadurch speziell erleichtert, daß entweder in der Umrahmung der Darstellung oder doch am unteren Rande derselben die ursprüngliche Vorderfläche des Steins erhalten bleibt, in deren Fortsetzung

1) Vgl. für die gesamte folgende Darstellung HILDEBRAND a. a. O. S. 73 ff.



87. RELIEF AUS URBINO.

87 und 88 sind Beispiele für Darstellung in Flachrelief mit Fortsetzung der Vorderfläche in der Umrahmung.



88. „ATHEN UND SALAMIS."

jene Höhenpunkte der Figuren zu liegen kommen.[1])

Man beachte stets, daß es sich bei dem betrachteten Gesetz nur um die Wirkungsform handelt. Man darf daher nicht etwa erwarten, die Vorder- und Rückfläche des Reliefs genau als Ebenen gestaltet zu finden. Wie weit die Abweichungen von der Ebene gehen, hängt ganz

1) Man findet öfters heutzutage Gipsabgüsse solcher griechischen Reliefs, die am unteren Rand den ursprünglichen Steinraum zeigen, in Renaissancerahmen gesetzt, die ringsum an die Rückfläche anschließen, also diese Rückfläche zur Hauptfläche machen und jenen unteren Rand als vorspringende Ausladung erscheinen lassen (Tafel VI). Das Sinnwidrige dieser Anordnung bedarf nicht besonderer Erwähnung.

von der Anordnung der Einzelformen ab, deren Wirkung bald ein geringeres, bald ein stärkeres Einspringen der Flächen erfordert. Es ist aus eben diesem Grunde sinnlos, sich beim Modellieren eines Reliefs einer festen Unterlage in der Weise zu bedienen, wie es in manchen heutigen Schulvorschriften dem Schüler gelehrt wird, daß man nämlich diese feste Unterlage direkt als Hintergrundsfläche des Reliefs benützt und nur die Figur in plastischem Material auf diese Fläche aufsetzt. Man verliert bei einem solchen Verfahren die Möglichkeit, die Rückfläche entsprechend dem Bedürfnis vor- und zurücktreten zu lassen.



89. RELIEF VON LUCA DELLA ROBBIA.

89 und 91: Beispiele für Darstellung in Hochrelief mit Befolgung der Reliefgesetze.

Die Abweichung der Daseinsform von der Wirkungsform wird besonders auffällig bei Bronzen, die oft scheinbar — nämlich in ihrer Daseinsform — dem Gesetz widersprechende Ausladungen nach vorne zeigen, während fürs Auge diese Ausladungen wegen der geringen Schattenwirkung des Materials überhaupt nicht als solche auffallen. (Wird bei Bronzen die oben für Steinreliefs erwähnte Anordnung gewählt, so springt oft die tatsächliche Modellierung der Figuren über das Profil des Randes beträchtlich hervor. Vgl. Fig. 90.)

Auch für die Reliefdarstellung ist die Tatsache zu beachten, welche oben für die plastische Dekoration von Façaden bereits erwähnt wurde, daß nämlich ev. die Vorderfläche nach vorwärts geneigt werden muß, weil



90. EVANGELISTENSYMBOL VON DONATELLO.
Beispiel für die unauffällige Wirkung stärkerer Ausladungen in Broncereliefs.

der Beschauer aufwärts blicken muß, um das Relief zu sehen. So kann z. B. ein Giebelrelief an einem Haus in enger Straße nur gesehen werden, wenn seine Vorderfläche vornüber geneigt wird, während es bei senkrechter Vorderfläche unsichtbar bleibt.

Aus dem Gesetz der Reliefgestaltung folgt, daß nicht jede natürliche Stellung und Bewegung einer Figur ohne weiteres in Relief dargestellt werden kann, daß vielmehr besondere Anordnungen dazu gehören, damit die Reliefforderung ihre Erfüllung findet. Eine Figur genügt dieser Forderung nur dann, wenn sie eine hinreichende Menge von Höhenpunkten in der

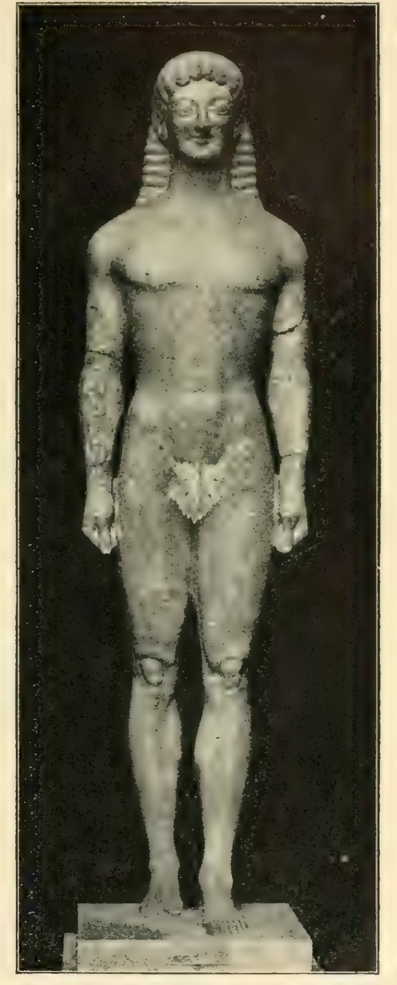


91. JUNGFRAUEN VOM OSTFRIES DES PARTHENON.



92. NIOBIDE.

Beispiel für die Reliefanordnung in der Rundplastik. Man beachte, wie durch die Wendung des Körpers einerseits die linke Brust mit Kopf, Arm und Schenkel in eine Fläche gebracht ist, während ebenso für die Ansicht von vorn beide Oberschenkel mit Gewand, Brust und Kinn sich zu einer Fläche einigen.



93. SOG. APOLLO VON TENEA.

Beispiel für die Reliefanordnung in archaischer Rundplastik. Die Figur ist in den vier Hauptansichten von vorn, von beiden Seiten und von hinten rein flächenhaft gearbeitet.

Vorderfläche vereinigt. Wie überhaupt für die Gestaltung charakteristischer Erscheinung, so muß auch für die Erfüllung dieser Forderung in der künstlerischen Darstellung regelmäßig eine Anordnung der Teilformen der Figur gewählt werden, wie sie in der Natur bei keiner Bewegung des Körpers vorkommen kann.



94. „THRONENDE GÖTTIN.“
Die Abschrägung des Postaments entspricht der Hauptansichtsrichtung.



95. LISZTBÜSTE VON KLINGER.
Beispiel für die beunruhigende Wirkung des naturalistischen Postaments.

Was sich im vorigen als Gesetz für die Reliefplastik gezeigt hat, gilt in gleicher Weise auch für die Rundplastik. Denn auch die Rundplastik hat ja, wie wir wissen, vor allem der Ansichtsforderung d. h. der Forderung der Gestaltung charakteristischer Erscheinung von bestimmten Ansichten her Genüge zu leisten; nur solche Gestaltung auf Ansicht hat künstlerischen Sinn. Von eben diesen Seiten her gesehen aber unterscheidet sich die Rundplastik in nichts von einem Relief mit natürlichem Tiefenmaßstab; jedes Gesetz, das für das Relief gilt, muß daher notwendig auch für jede Ansicht der Rundplastik gelten. Die vorigen Betrachtungen lassen sich folglich unmittelbar auf die Rundplastik übertragen.

Dieselbe Bedeutung, die beim Relief dem stehengebliebenen Profil der ursprünglichen Steinplatte zukommt, kann in der Rundplastik das Posta-



96. MADONNA MIT HEILIGEN VON G. BELLINI.
Bild mit klar sichtbarer Vorderfläche.

ment gewinnen, wenn es nämlich von solchen Flächen begrenzt wird, die mit den Vorderflächen der Ansichtsseiten übereinstimmen. Den schärfsten Gegensatz zu solcher künstlerischen Verwertung des Postaments bilden die heute so vielfach beliebten naturalistischen Postamente, die als beliebig gestaltete Felsblöcke den Beschauer in völliger Ungewißheit über ihre künstlerischen Absichten lassen.

Die Tatsache, daß nicht jede natürliche Bewegung zur Reliefdarstellung geeignet ist, überträgt sich gleichfalls auf die Rundplastik und ergibt uns die nähere Bestimmung zu der schon früher (S. 28) auf anderem Wege gewonnenen Erkenntnis, daß für die plastische Darstellung nicht jede beliebige Anordnung von Naturgegenständen in Betracht kommen kann. Plastische Darstellung hat, wie alle Kunst, ihren Sinn nur als Gestaltung zu charakteristischer Erscheinung, die ohne sichtbare Vorderfläche nicht möglich ist.



97. GEBURT DER VENUS VON BOTTICELLI.
Bild mit klar sichtbarer Vorderfläche.

Wie im realen Raum und in der plastischen Darstellung, so muß auch in der Darstellung auf der Bildfläche in Zeichnung und Malerei stets die vertikale Vorderfläche des dargestellten Raumes sichtbar bezeichnet sein, von der ausgehend das Auge rückwärts die Tiefe des Bildraums abzulesen vermag.

Diese Fläche ist nicht etwa, wie man vielleicht zunächst denken könnte, durch die reale Ebene des Bildes selbst gegeben. Denn erstlich wird diese Ebene beim Betrachten des Bildes überhaupt nicht gesehen, falls der Künstler seine Aufgabe richtig gelöst hat; zweitens aber handelt es sich nicht darum, daß der Beschauer eine reale Fläche sieht, sondern daß er im Darstellungsraum die Lage der Vorderfläche erkennt. Diese Fläche aber ist durchaus nicht mit der Bildebene identisch.

Die Forderung ist vielmehr, ebenso wie in der Reliefplastik, daß durch eine bestimmte Anordnung im Vordergrund des Bildes, welche das Auge stark auf sich zieht, die Lage jener Fläche im Wirkungsraum für das Auge charakterisiert werde. Die Abbildungen Fig. 96 und 97, denen fast alle Bilder



98. GEMÄLDE VON BYAM SHAW.
Die Dame im Vordergrund sitzt außerhalb des Bildraumes.

der früheren Kunstepochen angereiht werden könnten, zeigen die Erfüllung dieser Forderung, während die folgenden Figuren (98 bis 100) den Mangel erkennen lassen, infolgedessen sich die Darstellung aus der Bildfläche heraus dem Beschauer entgegen zu drängen scheint. Wie zu dem früher erwähnten Fehler der mehrfachen Perspektive, so gibt auch zu Verirrungen dieser Art das blinde Kopieren der natürlichen Erscheinung häufig Anlaß. Wege, Flüsse, Eisenbahnschienen, Mauern, die in der Richtung auf den Beschauer bis in den Vordergrund laufen und so durch die Bildfläche gleichsam abgeschnitten werden, — ebenso aber auch alle direkt im Vordergrunde auf den Beschauer zukommenden Pferde, Fußballspieler, Automobile usw., wie sie die modernen Plakate täglich zeigen, erstrecken sich regelmäßig in ihrer Wirkung über die Grenzen des Bildraumes nach vorn und fallen daher aus dem Bilde heraus.

Auch wenn Anordnungen der eben gerügten Art vermieden werden, kann es bei Gegenständen im Vordergrund des Bildes vorkommen, daß sich Teile derselben aus dem Bilde hervordrängen und die Erkenntnis der Vorderfläche verhindern. Bei Darstellungen, die den Boden im Vordergrund nicht zeigen, lassen sich solche Wirkungen oft einfach dadurch verbessern, daß man am unteren Rande des Bildes eine Architektur oder eine einfache Leiste vorlegt, die die Vorderfläche zeigt — wie sie z. B. Lionardo am Porträt der Belle Féronière angewendet hat (Fig. 101).




99. PLAKAT VON EICHRODT.
Der Bär streckt seine Tatze aus dem Bildraum heraus.



100. JUGEND-TITELBLATT.
Pferd und Bretterwand kommen aus dem Bild heraus dem Beschauer entgegen.

## 20. Die Einheit der Raumwerte. — Widerspruchslosigkeit und einheitliche Ablesung.

Eine zweite allgemeine Bedingung für die einheitliche Wirkung ist früher bereits erwähnt worden. Wenn zur Erzielung der räumlichen Wirkung einer jeden Erscheinung dem Auge Raumwerte gegeben werden müssen, so kann die dadurch gewonnene Raumwirkung nur dann einheitlich werden, wenn die dargebotenen Maßstäbe zur Ablesung der Tiefe untereinander im Einklang stehen. Wird durch einen Raumwert eine andere Tiefenentfernung eines gesehenen Gegenstandes angezeigt, als es durch einen zweiten Raumwert hinsichtlich desselben Gegenstandes geschieht, so kann das Auge keine widerspruchslose Raumwirkung empfangen. Es ist also allgemein zu fordern, daß nicht in derselben Ansicht solche Raumwerte auftreten, die uns zur Ablesung der Entfernung desselben Gegenstandes in verschiedenem Maße veranlassen. In demselben Sinne ist zu fordern, daß hinsichtlich der Mittel, welche zur Bezeichnung der Tiefe Verwendung finden, keine Vieldeutigkeit bestehe, so daß das Auge im

Zweifel gelassen würde, auf welchen von zwei verschiedenen Maßstäben es zu reagieren hat.

Die Bedingungen für die hier geforderte Einheit der Raumwerte sind im einzelnen erst bei der speziellen Betrachtung der verschiedenen Arten von Raumwerten zu besprechen.

Mit der Widerspruchslosigkeit der Raumwerte ist jedoch, wie wir bereits früher fanden, noch keineswegs die einheitliche Ablesung des dargebotenen Raumes gewährleistet. Hierzu müssen vielmehr, sobald eine Mehrheit verschiedener Raumwerte gleichzeitig in Frage kommt, noch eine Reihe weiterer Bedingungen erfüllt sein.

Vor allem dürfen nicht zu viele verschieden gerichtete Flächen für die Ablesung des Raumes mitsprechen. Anderenfalls wird die Aufmerksamkeit durch die Mannigfaltigkeit dieser Richtungen zerstreut und statt eines einheitlichen Eindruckes eine zerrissene Wirkung hervorgebracht.



101. LA BELLE FÉRONIÈRE VON LIONARDO DA VINCI.
Die Vorderfläche des Darstellungsraumes wird durch die vorgelegte architektonische Leiste bezeichnet.

Nicht als ob nicht im einzelnen die verschiedensten Richtungen der Flächen angebracht werden dürften; nur für die Auffassung des Raumganzen darf nicht eine solche Mannigfaltigkeit maßgebend sein. So können z. B. in einer Landschaft an den Formen der Bäume und sonstiger Gegenstände im einzelnen tausendfältige Wendungen der Flächen auftreten; im ganzen aber muß die Anordnung dieser Gegenstände so beschaffen sein, daß dieselben sich zu großen, einheitlich wirkenden Gesamtflächen zusammenschließen, die ihrerseits leicht faßliche Tiefen- und Lagemerkmale zeigen.



102. LANDSCHAFT VON RUYSDAEL.
Bild mit einheitlicher Querfläche.

Auf den beiden in Fig. 102 und 103 wiedergegebenen Bildern z. B. wird die Vorderfläche durch die Gegenstände des Vordergrundes unzweideutig bestimmt, während die quer durch das Bild geführten Bäume am Flußufer sich gleichfalls zu einer einheitlichen Fläche anordnen, deren Richtung nach der Tiefe durch die perspektivische Verkleinerung der Baummaßstäbe klar bezeichnet ist.

Man erkennt ohne weiteres, daß durch diese Vorschriften auch die Gestaltung der Einzelform insofern beschränkt wird, als diese sich stets der Forderung der einheitlichen Ablesung des Gesamtraumes zu fügen und unterzuordnen hat.

Weiter ist für die einheitliche Ablesung des Raumganzen erforderlich, daß die Erscheinung nicht in verschiedene Teile zerfällt, von welchen jeder für sich eine von den übrigen getrennte Tiefenwirkung ergibt. Vielmehr müssen alle einzelnen Gegenstände in der Erscheinung für eine einzige Tiefenablesung zusammenwirken.



103. LANDSCHAFT VON SALVATOR ROSA.
Bild mit einheitlicher Querfläche zur Überleitung des Blicks in die Ferne.

Dies kann entweder in der Weise geschehen, daß einfach von der Vorderfläche zum Hintergrunde durchgängig dasselbe Maß der Tiefe eingehalten wird, so daß der Gesamtraum einem vorn und hinten von zwei parallelen Ebenen begrenzten Schema entspricht, deren Abstand durch entsprechende Darstellungsmittel sichtbar gemacht wird (Fig. 73, 96). Oder aber es müssen, falls zwischen die Vorderfläche und die äußerste Tiefe noch mehrere Zwischenstufen eingeschaltet werden, diese Zwischenstufen in der Weise unter einander verbunden werden, daß sie zusammenwirkend sogleich das Tiefenmaß des ganzen Raumes auf einen Blick sichtbar machen. Eine solche Wirkung kann nicht zu Stande kommen, wenn an verschiedenen Stellen der Ansicht verstreute Gegenstände bald in dieser bald in jener größeren oder geringeren Tiefe getrennt sichtbar gemacht werden. Denn in diesem Falle müßte an jeder dieser Stellen eine besondere Ablesung der Tiefe stattfinden, die sich nicht mit den übrigen Ablesungen in einem Akt vereinigen ließe. Um die geforderte Wirkung zu erreichen, muß vielmehr entweder nur an einer Stelle eine geringere Tiefe sichtbar gemacht werden, und von



104. S. APOLLINARE IN RAVENNA.
Einheitliche Raumwirkung durch Gliederung des Raumes in Parallelpläne mit Überschneidungen.

dieser ausgehend durch Überschneidungen mit den rückwärts gelegenen Gegenständen der Blick sofort auf diese weiter rückwärts befindlichen Partien gelenkt werden, so daß der Beschauer gezwungen wird, diese weiteren Tiefen und schließlich die äußerste Tiefe des Raumes gleichzeitig mit jener ersten zu erfassen. Oder aber es müssen, falls geringere Tiefen an verschiedenen Stellen der Ansicht gezeigt werden, diese geringeren Tiefen überall das gleiche Maß der Entfernung von der Vorderfläche aufweisen, also sichtbar in einheitlichen Parallelplänen angeordnet sein, die ihrerseits nur in geringer, leicht zu überschauender Anzahl angebracht sind, und die, indem sie die weiter zurückgelegenen Teile überschneiden, sogleich den Blick zu diesen überleiten (Fig. 104 u. 105).

Gegenbeispiele, welche infolge der Vernachlässigung dieser Forderungen, eine zerrissene Raumwirkung darbieten, sind nicht nur in vielen heutigen



105. „ENTFÜHRUNG" VON H. V. MARÉES.
Überleitung des Blicks vom vorderen zum hinteren Plan durch Überschneidung.

Innenräumen, sondern namentlich auch in den Straßen- und Platzanlagen moderner Großstädte zu finden, die in der Regel ohne jede Rücksicht auf die Bedürfnisse des Auges durchgeführt werden: — vor allem ohne geschlossene Ansichten und ohne den Blick durch Überschneidungen von der Vorderfläche nach der Tiefe überzuleiten.

Die hier besprochenen Bedingungen für die einheitliche Ablesung kommen in erster Linie bei größeren Gesamträumen in Frage, die nur durch die innere Gliederung der Ansicht wirken. Bei Einzelformen mit sichtbarer Begrenzung hängt dagegen die einheitliche Ablesung von einer Reihe weiterer Bedingungen ab, die ich im folgenden Abschnitt zusammenfasse.

### 21. Einheitliche Formtypen in der Silhouette und im Raume.

Damit eine Einzelform als solche einheitlich aufgefaßt wird, ist es vor allem nötig, daß der Umriß ihrer Ansicht wenigstens in den Hauptzügen sofort erkennbar ist und nicht eine Reihe verschiedener Sehakte erfordert, um aufgefaßt zu werden.

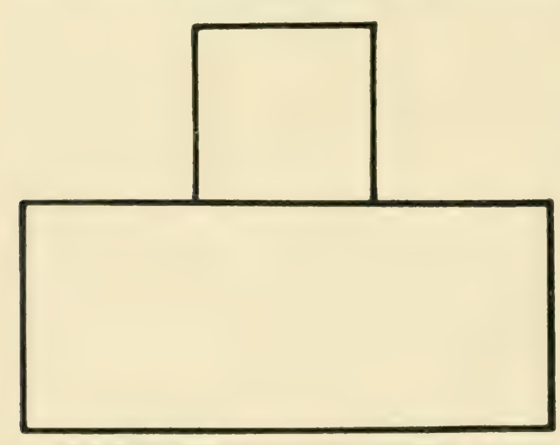
Die Betrachtungen über das abstrakte Sehen haben uns gezeigt, daß kompliziertere Linienzüge regelmäßig nicht mit all ihren Einzelheiten, sondern vielmehr in der Weise aufgefaßt werden, daß dem wirklichen Linien-



106. TAUBE NACH W. CRANE. Die Silhouette der Taube wird auf den ersten Blick als „kreisförmig“ erkannt.

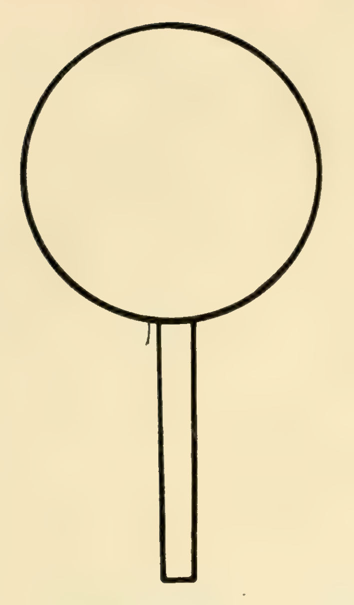
zug in der Vorstellung eine einfachere Grundform substituirt wird. Diese Art der Auffassung vollzieht sich in einem einheitlichen Akte, d. h. es wird an Stelle der mannigfaltigen Einzelheiten der gesehenen Form eine einheitliche Gesamtform erfaßt, falls die Abweichungen der wirklichen Linie von einer solchen einheitlichen Gesamtform nicht zu beträchtliche sind. Wo diese Abweichungen über ein gewisses Maß hinausgehen, kann unser Auge die gesehene Linie nicht mehr in einem einheitlichen Schema zusammenfassen, sondern wir sehen uns gezwungen, mehrere solche einfache Schemata zusammenzusetzen, so daß die gesehene Form nicht mehr als eine Einheit wirkt.

Einheitliche Schemata aber sind zunächst solche Linienzüge, die im ganzen nach einer uns geläufigen und daher auf einen Blick zu erkennenden Form verlaufen. Eine gerade Linie, ein einfacher Bogen, ein Quadrat, ein Kreis, ein Oval sind Beispiele solcher einfacher, gewohnter und darum typisch wirkender Grundformen. Eine Begrenzung, die sich einer dieser einfachen Formen in der Weise anschmiegt, daß wir sie auf den ersten Blick als ähnlich mit dieser Form erkennen, wird sogleich einheitlich aufgefaßt; natürlich wiederum nicht in ihren Einzelheiten, wohl aber in der für die Erkenntnis der Maßverhältnisse erforderlichen „abstrakten“ Art und Weise. Eine Begrenzung dagegen, deren Grundform sich aus mehreren jener Formen zusammensetzt, daß sie nicht im ganzen einer einheitlichen Grundform entspricht, erscheint nicht als Einheit, sondern zerfällt für unsere Auffassung jederzeit in Teile (Fig. 107, 108).

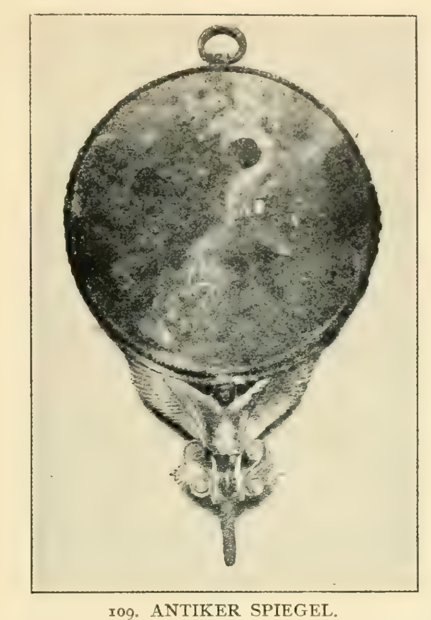


107. NICHT EINHEITLICH ZU ERFASSENDER UMRISS.

Einheitliche Schemata sind ferner diejenigen Linienzüge, denen wir ungehindert mit einer einheitlichen Bewegung unseres Auges zu folgen vermögen. Im Gegensatz hierzu machen sich alle Unterbrechungen, schroffen Änderungen



108. NICHT EINHEITLICH ZU ERFASSENDER UMRISS.



109. ANTIKER SPIEGEL.
Die Verbindung zwischen Kreisplatte und Stiel ist durch ornamentale Zwischenglieder hergestellt; die einheitliche Auffassung der Silhouette ist hierdurch sofort ermöglicht.

oder verwirrenden Kreuzungen der Bewegungsrichtung als Hindernisse für die einheitliche Auffassung geltend; es sei denn, daß trotzdem die Gesamtform nach einem der unserer Vorstellung geläufigen und darum ohne weiteres kenntlichen Schemata verläuft.

Wo aus äußeren — technischen oder sonstigen praktischen — Gründen die Teile eines größeren Ganzen nicht von selbst eine Ansicht mit einheitlich faßlichem Umriß ergeben, ist dem Mißstand durch Zwischenglieder in der Weise abzuhelfen, daß das Auge entweder in einer ununterbrochenen Kurve geleitet wird, oder aber, daß das Schema des Umrisses demjenigen einer der geläufigen Einheitsformen angenähert wird. Die nebenstehenden Figuren zeigen Beispiele für jenen Mangel wie für dessen künstlerische Beseitigung. (Fig. 107 bis 110.)

Auf der besprochenen Tatsache beruht die große Verschiedenheit der Wirkung, die wir von den mannigfachen Gefäßformen empfangen: die erfreuliche, ruhig-einheitliche Wirkung jener Formen, die sich, wie die Mehrzahl der attischen Vasen, mit all ihren Ansatzstücken einem einheitlichen Umriß einordnen, im Gegensatz zu der zerrissenen, unruhigen Wir-



110. GIEBELHAUS IN ROTHENBURG.
Zur Verbindung der verschieden breiten Rechtecke am Giebel (des Hauses rechts) sind Delphine angebracht; durch diese Verbindungsglieder wird die einheitliche Wirkung der Silhouette bedingt, die sonst — analog wie in 107 — nicht einheitlich zu erfassen sein würde.

kung jener Gegenstände, die dem Auge keine solche einheitliche Silhouette zeigen (Fig. 111 bis 115). Die vorteilhafte Wirkung der herkömmlichen Form der Bilderrahmen beruht auf demselben Grunde. Auch für die Anpassung einer Form an ihre Umgebung — soweit beide ein Ganzes für die Betrachtung bilden sollen — sind die gleichen Tatsachen zu berücksichtigen: die Hauptlinien der entstehenden Gesamtanordnung müssen wenigstens in ihrer Grundform einheitlich zu erfassen sein. Daher ist die Form eines Gebäudes, das einzeln in einer weiten Ebene steht, anders zu gestalten, als die eines Hauses innerhalb einer größeren Stadtanlage oder eines solchen in steil zerrissener Gebirgsgegend[1]). Anordnungen, die auf diese Forderungen keine Rücksicht nehmen, können die schönste Landschaft ungenießbar machen. So ist z. B. der einstige Reiz der Landschaft des Siebengebirges bei Bonn durch die eingebauten modernen Paläste von Grund aus zerstört worden. Ähnliche Entstellungen der Gegend trifft man in Deutschland allenthalben, wo um eine alte Dorf- oder Stadtanlage neue Villenkolonien und industrielle Anlagen emporschießen. Der Übelstand liegt im letzteren Falle durchaus nicht an der Industrie, sondern am Mangel an Einsicht und Aufsicht seitens der Baubehörden; denn es fehlt zum Glück

1) Vgl. TH. FISCHER, Stadterweiterungsfragen, Stuttgart 1903, S. 15 u. 16, woher die beigegebenen Fig. 116 und 117 entlehnt sind.



111. ATTISCHE PELIKE.
Beispiel einheitlicher Silhouette.



112. MODERNE BOWLE.
Beispiel zerrissener Silhouette.

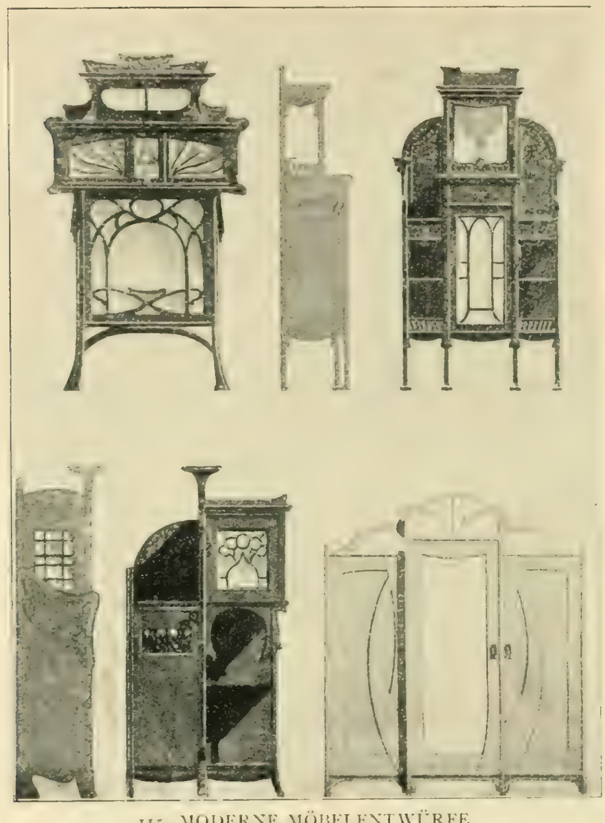


113. BÖHMISCHE TERRINE.



114. TRINKGLAS A. D. 18. JAHRHUNDERT.

Beispiele einheitlicher Silhouettwirkung.



115. MODERNE MÖBELENTWÜRFE.
Beispiele zerrissener Silhouette. (Ausgenommen ist der Schrank rechts unten, der einheitliche Silhouette zeigt, dafür aber als Muster sinnloser Füllung dienen kann; vgl. Kap. V.)

nicht an Beispielen dafür, daß auch Fabrikanlagen nicht kunstwidrig gebaut sein müssen[1]).

Die Forderung des einheitlichen Schemas beziehungsweise des einheitlichen Linienflusses gilt zunächst für den Umriß solcher Formen, die ihrerseits einheitlich erfaßt werden sollen. Sie gilt aber ebenso für diejenigen Hauptlinien innerhalb einer Ansicht, deren Ablesung für die Gesamtwirkung maßgebend ist. So sind z. B. die Grundlinien ornamentaler Teilungen gleichfalls im Sinne dieser Forderung zu gestalten, d. h. es sind sowohl die Umrißschemata der Teilungsformen, als auch die Leitlinien, in welchen das Auge bei der Betrachtung des Ornaments geführt wird, entweder einheitlichen Formtypen anzupassen oder doch wenigstens von verwirrenden Knickungen und Kreuzungen freizuhalten.

Indem wir die soeben für Linien in der Erscheinung durchgeführte Betrachtung auf das Gebiet der im Raume gesehenen Flächen und somit der von diesen Flächen begrenzten Körperformen ausdehnen, treffen wir ebenso auf eine Reihe einfacher, regelmäßiger Körper, die auf den ersten Blick als bekannte, gewohnte Formen wiedererkannt werden.

1) Ein Beispiel guten Fabrikbaus bietet die Faßfabrik von Strobl in München, von der ich leider keine Abbildung hier einfügen kann.

Bei der Kugel, dem Würfel und den übrigen rechtwinklig-parallelepipedischen Formen, der regelmäßigen Pyramide mit senkrechter Achse u. a. tritt, falls nur die Auffassung der Maßverhältnisse durch entsprechende Ornamentik[1]) gesichert ist, ein solches Wiedererkennen regelmäßig ein. Ebenso leicht vollzieht sich die Ablesung der Form bei Rotationskörpern mit senkrechter Achse, falls sie einerseits ein faßliches Profil besitzen, andererseits durch entsprechende ornamentale Ausgestaltung als Rotationskörper kenntlich gemacht sind. In allen diesen Fällen ist von jeder Seite her die Orientierung über die Lage der gesehenen Flächen sofort gegeben.



116. WERENWAG.

Auch hier gilt das Gesagte nicht nur für solche Gegenstände, die einem der genannten Formtypen genau entsprechen, sondern für alle Fälle, in welchen im abstrakten Sehen einer dieser Formtypen als Grundform zu erkennen ist. Damit dies zutrifft, ist nach den früheren Betrachtungen erstens erforderlich, daß keine vereinzelten Ausladungen eine auffällige Abweichung



117. BLUTENBURG BEI MÜNCHEN.

116 und 117. Beispiele der Anpassung von architektonischen Anlagen an die Bodenformation.

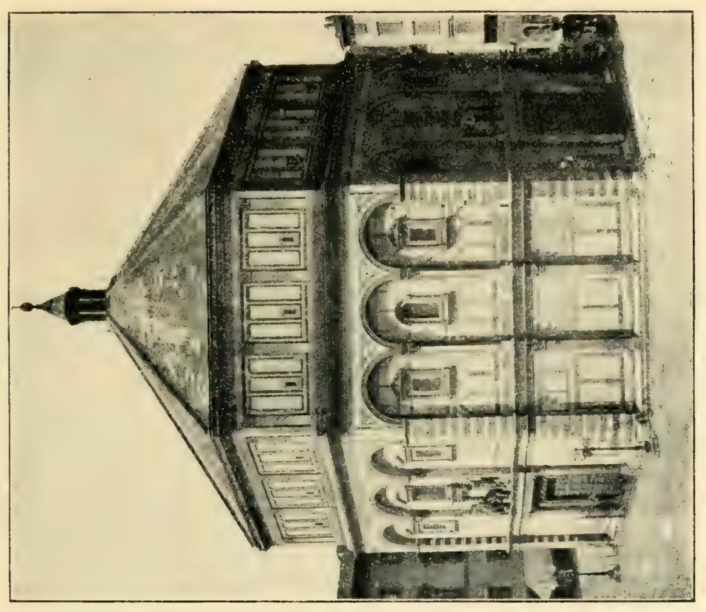
1) Nach dem Prinzip der Oberflächenlinien; vgl. unten den betr. Abschnitt.



118. ZIERVASE.
Beispiel falscher Reliefdekoration: die Dekoration zerstört die Formwirkung und verletzt zugleich die plastischen Darstellungsgesetze, indem sie sich nirgends in Parallelflächen einordnet.

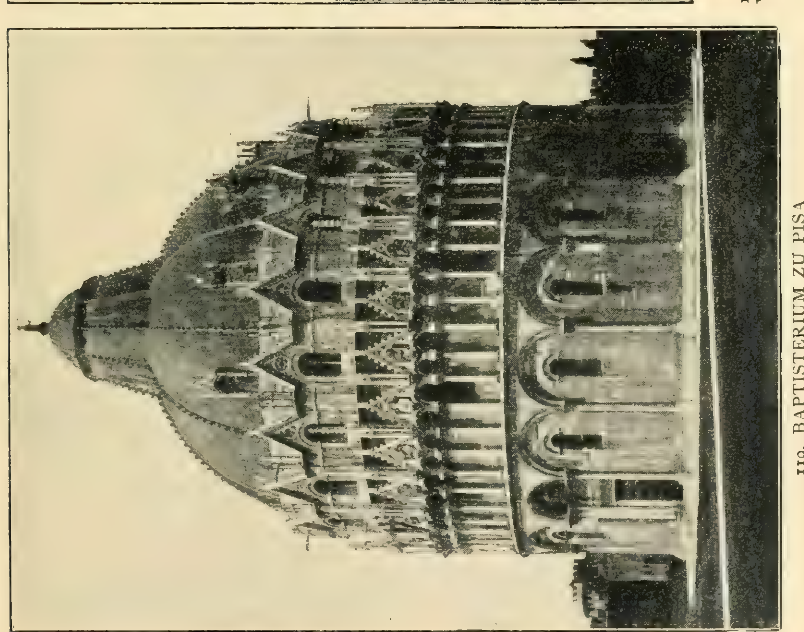
von der Grundform hervorbringen; zweitens ebenso, daß nicht durch zu ausgedehnte Unterbrechungen der Flächenwirkung die Grundform unkenntlich gemacht wird. Das Prinzip, welches bereits oben (S. 89f.) für die plastische Dekoration von Flächen aufgestellt wurde, entspricht beiden Forderungen: sorgt man bei der Anordnung der Gesamtform dafür, daß alle Abweichungen von der Oberfläche nach innen eine zu der Oberfläche parallele zweite Fläche zeigen, so daß also die Abweichungen sich sämtlich in der Schicht zwischen diesen beiden parallelen Flächen halten — und daß die Dekorationsformen sich zu geschlossenen Flächen zusammenordnen —, so wird für das Auge der Eindruck des Schemas der ursprünglichen Oberfläche gewahrt, indem die ganze Schicht zwischen jenen Flächen als ein einheitliches Ganzes von der dem Schema entsprechenden Form aufgefaßt wird. Man vergleiche das frühere Beispiel plastischer Dekoration an einem Rotationsgefäße (Fig. 55, S. 69) und das obenstehende Gegenbeispiel (Fig. 118).

Die genannten einheitlichen Formtypen eignen sich vor allem für solche Gegenstände, die nach ihrer Situation oder ihrem Zweck von allen Seiten her sichtbar zu gestalten sind. So vor allem für Mäler in der Architektur, die einzelstehend als weithin sichtbare Zeichen dienen sollen: wie Obelisken, Pyramiden, Gedenksäulen, einzelstehende Tempel, Grabmäler u. dgl.; ebenso für diejenigen Gebrauchsgegenstände, die beweglich und nicht auf eine bestimmte Ansicht orientiert sind, wie es meist bei Stehlampen, Krügen, Tischen u. dgl. der Fall ist.

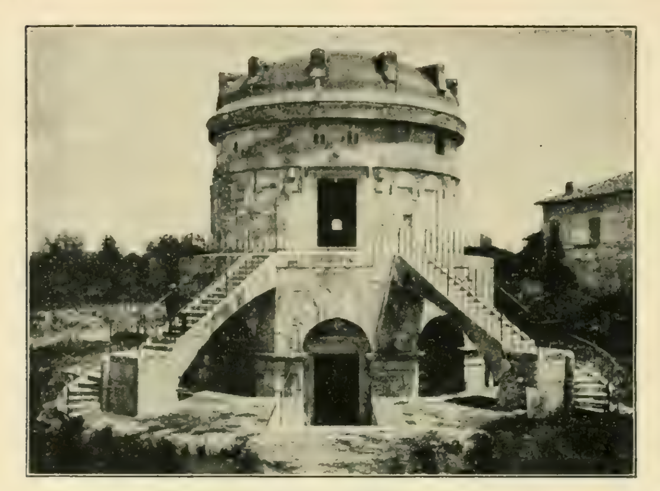


120. BAPTISTERIUM ZU FLORENZ.

119 bis 121 dienen als Beispiele für Einheitsformen in architektonischer Verwendung als Mäler, die von allen Seiten her sichtbar sein sollen.



119. BAPTISTERIUM ZU PISA



121. GRABMAL THEODERICHS IN RAVENNA.



122. JAPANISCHE KLEINPLASTIK.
Beispiel für die Erhaltung des Steinraums in der Rundplastik.

Die Erleichterung der Auffassung, welche durch die hier besprochenen Anordnungen bedingt wird, kommt auch den Werken der Rundplastik zu gute, wenn diese so gestaltet werden, daß sie einem jener einfachen Formschemata entsprechen, daß also dieses Schema gleichsam als Umhüllungsfläche des plastischen Werkes sichtbar bleibt. Dies geschieht, wenn in dem Werke der ursprüngliche Steinraum für das Auge erhalten bleibt, indem eine hinreichende Anzahl von Höhepunkten der Figur in den ursprünglichen Begrenzungsflächen dieses Raumes sich vereinigt. Nach diesem Prinzip ist sowohl das obenstehend abgebildete Produkt naiver Plastik (Fig. 122) als auch die Mehrzahl der Werke Michelangelos gebildet.[1]

Natürlich hat die Erhaltung des Stein- oder Blockraumes nur Sinn unter der Voraussetzung, daß der Steinblock von vornherein eine jener sofort faßlichen Formen zeigt; wie es bei den Werkstücken regelmäßig der Fall ist. Die Form irgend eines beliebig geformten natürlichen Felsstückes im plastischen Werk erhalten zu wollen, wäre künstlerisch sinnlos; — eine Tatsache, die nur mit Rücksicht auf die moderne Unkultur in Sachen des Auges besonderer Erwähnung bedarf.

1) Vgl. HILDEBRAND a. a. O. S. 132f.

## FÜNFTES KAPITEL.

# DIE MITTEL ZUR GESTALTUNG DER EINZELFORM.

### 22. Die Modellierung. — Typische Modellierung. — Einheit der Modellierung.

Der Name Modellierung, der in der Plastik die Gestaltung der Form im realen Raume bezeichnet, wird bekanntlich auch in Zeichnung und Malerei allgemein für die Darstellung des Körperlichen durch die Verteilung von Licht und Schatten in der Erscheinung angewendet. In der Tat ist die Wirkung in beiden Gebieten durch die gleichen Tatsachen bedingt. Wie wir in der zeichnerischen Darstellung aus der Schattierung die Form erkennen, so kann uns auch bei der Betrachtung jeder bestimmten Ansicht des plastischen Werkes — und nur auf die Ansichten kommt es ja, wie wir wissen, für die künstlerische Betrachtung an — die Modellierung nur dadurch zur Erkenntnis der Form verhelfen, daß sie eine bestimmte Verteilung von Licht und Schatten in der Erscheinung bewirkt, die unser Auge als Bild einer bekannten Form abzulesen vermag. Die Abhängigkeit aller Wirkung plastischer Gestaltung von den Lichtverhältnissen, alle Verschiedenheit der Wirkungsform von der plastischen Daseinsform (so vor allem die Wirkung des Flachreliefs) beruht auf dieser Tatsache, daß wir die Form eben aus den Schattierungen der Erscheinung erschließen.

Was in diesem Abschnitt über die Wirkung der Modellierung zu sagen ist, gilt demgemäß ebensowohl für die reale Modellierung in plastischer Gestaltung, wie für diejenige in Zeichnung und Malerei durch die Schattenverteilung auf der Bildfläche.

Um die künstlerische Bedeutung und Verwertung der Modellierung richtig zu verstehen, muß man vor allem den früher (S. 37) bereits erwähnten Zusammenhang beachten, d. h. den Unterschied im Auge behalten, der zwischen dem physikalischen Gesetz der Licht- und Schattenverteilung auf einer gegebenen Form bei gegebener Beleuchtung einerseits und dem unwillkürlichen Rückschluß andrerseits besteht, den wir aus der gegebenen Licht- und Schattenverteilung ziehen müssen, um die Form zu erkennen.



123. FIGUR VON WADERÉ.

Durch das von mehreren Seiten gleichzeitig einfallende Licht wird die Formwirkung zerstört. Man vergleiche 124!

Nur um diesen Schluß handelt es sich, wo durch Licht und Schatten die Erkenntnis einer räumlichen Form gegeben werden soll.

Diesen Schluß aber können wir nur ziehen, soweit es sich um solche Licht- und Schattenverteilungen handelt, wie sie uns bereits als Bilder bekannter Formen geläufig sind. An einem Gegenstand von verwickelten Formverhältnissen bietet auch bei einfachster Beleuchtung die Schattierung ein Bild dar, dessen Bedingtheit durch die Formen uns keineswegs auf den ersten Blick bekannt erscheint, sondern nur mit einem bedeutenden Aufwand an Mühe zu erkennen ist. Ebenso kann schon an einem Gegenstande von relativ sehr einfacher Form durch eine Mehrheit verschiedener, von verschiedenen Seiten wirkender Lichtquellen eine Verteilung von Licht- und Schatten hervorgerufen werden, die uns ein völlig ungewohntes Bild gibt, so daß wir aus diesem Bilde die Formverhältnisse nicht abzulesen vermögen. An Photographien, die uns ja stets die Erscheinung der Licht- und Schattenverhältnisse unbeeinflußt durch weitere (nicht-optische) Hilfsmittel für die Erkenntnis der Formen wiedergeben, sind diese Tatsachen am leichtesten zu studieren. (Fig. 123.) Andrerseits aber können eventuell schon aus flachen Teilformen, die nur durch ihre Umrisse gekennzeichnet sind, ohne alle weitere Modellierung solche Anordnungen hergestellt werden, die sogleich als charakteristische Bilder bekannter räumlicher Gegenstände wirken (vgl. oben S. 61).

Es kann sich demgemäß für die künstlerische Gestaltung durchaus nicht um die Wiedergabe der Licht- und Schattenverhältnisse beliebiger Formen in beliebiger Beleuchtung handeln, sondern es müssen, um dem Beschauer eine verständliche Raumwirkung zu verschaffen, stets solche Anordnungen der Teilformen und solche Beleuchtungsverhältnisse geschaffen werden, daß das entstehende Bild sogleich als das bekannte Bild einer bekannten Form erscheint. Nur wenn diese Bedingung erfüllt ist, wirkt die Erscheinung auf den ersten Blick verständlich.



124. DIESELBE FIGUR WIE 123.
Richtige Formwirkung in der einheitlichen Beleuchtung. (Vgl. die vorige Figur!)

Diese Forderung gilt für alle in der Ansicht auftretenden, abgehobenen Teile der Gesamtform. Nur wo die Ansicht in solche Teile gegliedert ist, von welchen jeder als charakteristisches Bild einer bekannten Form wirkt, d. h. die Vorstellung dieser Form wachruft, ist die lückenlose Ablesung der Gesamterscheinung möglich.

Mit dieser Forderung findet eben jene künstlerische Notwendigkeit ihre genauere Bestimmung, die oben (S. 94) bezüglich der Anordnung der Teile für die Reliefgestaltung hervortrat. Entsprechend dieser Forderung kann die Darstellung von Gegenständen sich regelmäßig nicht als Wiedergabe irgend einer natürlichen Ansicht derselben bestimmen, sondern sie muß die natürliche Erscheinung durch eine solche Anordnung der Teilformen ersetzen, welche durchweg charakteristische Bilder der letzteren enthält. Hierdurch aber ergeben sich jederzeit Gestaltungen, die keiner natürlichen Ansicht der Gegenstände entsprechen. Die in den







125. GRIECHISCHES RELIEF. 126. SIBYLLE VON MICHELANGELO.

Beispiele künstlerisch richtiger Anordnung der Teilformen im Gegensatz zur natürlichen Bewegungsmöglichkeit.

nebenstehenden Figuren (125 u. 126) wiedergegebenen Werke aus den höchsten Blüteperioden der Kunst zeigen Beispiele solcher Anordnungen, die in der natürlichen Erscheinung niemals vorkommen können. Niemandem wird es je gelingen, seine eigenen Glieder so zu bewegen, oder ein Modell so zu stellen, daß die Ansicht seines Körpers mit diesen Anordnungen übereinstimmt; nichts destoweniger ist die Wirkung der letzteren eine vollkommen überzeugende.

Vergleicht man mit diesen Werken solche Produkte, die ihre Entstehung nur der möglichst getreuen Nachbildung einer natürlichen Gesamterscheinung verdanken, so fällt die Minderwertigkeit dieser Produkte sofort in die Augen. Dieselben zeigen stets mehr oder minder ausgedehnte Stellen, die nicht als typische Erscheinungen wirken und daher den Beschauer über den Sinn des Dargestellten im Unklaren lassen. (Fig. 127 u. 128.)

Aus der soeben durchgeführten Betrachtung ergibt sich die Sinnlosigkeit der heute an allen Akademien üblichen Methode des Aktzeichnens. Ebenso folgt aus ihr, daß es ein fundamentales Mißverständnis der oben (S. 23) aufgestellten Forderung des Fernbildes sein würde, wenn man



127. MEDAILLE VON CHARPENTIER.



128. ZEICHNUNG VON GREINER.

Beispiele schlecht ablesbarer Darstellung in exakter Anlehnung an die natürliche Erscheinung.

diese dahin auslegen wollte, daß es zu künstlerischer Darstellung genügte, in irgend einem Material die Ansicht eines Naturgegenstandes aus hinreichender Entfernung einfach wiederzugeben.[1])

Man sieht an der in Rede stehenden und durch die Fig. 125 und 126 verdeutlichten Art der Anordnung, auf welchem Wege die künstlerische Gestaltung die Schwierigkeiten zu überwinden vermag, die ihr — scheinbar unüberwindlich — dadurch erwachsen, daß Formen von einem gewissen Grade der Komplikation von keiner Seite und in keiner Beleuchtung charakteristische Ansichten darbieten.

Mit der Forderung der charakteristischen Ansicht und Modellierung der Teile ist noch nicht diejenige der einheitlichen Raumwirkung der Gesamterscheinung erfüllt.

Zur Erzielung dieser einheitlichen Raumwirkung ist in erster Linie

1) Ausführlicheres über die hier besprochene Forderung, insbesondere über deren Zusammenhang mit der natürlichen Entwicklung der Gesichtsvorstellungen und ihrer Realisierung im Kunstwerk werden die Untersuchungen von GUSTAF BRITSCH enthalten, deren Veröffentlichung leider noch immer auf sich warten läßt.



129. MADONNA VON MICHELANGELO.
Anordnung zu einheitlicher Gesamtwirkung.

notwendig, daß innerhalb der Ansicht, welche diese Raumwirkung hervorbringen soll, durchgängig der gleiche Maßstab für die Raumwerte der Modellierung eingehalten wird.

Gleich starke Wirkung der Modellierung kann durch sehr verschiedene Grade der Abstufung von Licht und Schatten in der Erscheinung erreicht werden. Welche Tiefenwirkung aber durch die Modellierungsunterschiede der Erscheinung hervorgerufen wird, ist nicht durch die Stärke der Modellierung in jedem einzelnen Teil gegeben, sondern hängt von dem Zusammenwirken der verschiedenen Teile und der dadurch bedingten typischen Gesamterscheinung ab. Jeder einzelne Teil der Erscheinung erhält durch die Mitwirkung der übrigen Teile seine Wirkungsform. Vielleicht am deutlichsten ist diese Tatsache am Flachrelief zu erkennen und zu verstehen. Es wäre nie möglich, durch Flachrelief den Tiefeneindruck runder Körper hervorzubringen, wenn die Modellierung jedes Teiles nur eben so wirkte, wie es der für sich allein betrachteten Form dieses Teiles entspräche; würde doch dann die Modellierung des Flachreliefs überall nur die flache Daseinsform des Materials statt der Wirkungsform der dargestellten Gegenstände erkennen lassen, was bekanntlich nicht der Fall ist. Aber nicht nur im plastischen Material, sondern auch bei der Darstellung auf der Bildfläche kann durch sehr verschiedene Stärkenunterschiede der Tönung die gleiche Raumwirkung hervorgerufen werden. Je nach der bewußt oder unbewußt vorausgesetzten und im Bilde erkennbaren Richtung und Stärke der Beleuchtung oder der vorausgesetzten Entfernung des Beschauers von den dargestellten Gegenständen können diese Unterschiede ebenso variieren, wie im plastischen Material die reale Stärke der Modellierung vom natürlichen Tiefenmaß im Hochrelief und der Rundplastik bis zum flachsten Relief in den verschiedensten Graden gewählt werden kann.

Ist aber einmal in einer Darstellung eine bestimmte Stärke der Modellierung als maßgebend für eine bestimmte Tiefenwirkung gewählt, so darf kein Teil der Darstellung, der seiner Natur oder seiner Stellung nach dieselbe Tiefenwirkung haben muß, mit einer anderen größeren oder geringeren Modellierungswirkung behandelt werden, wenn nicht ein Widerspruch in die Darstellung kommen soll. Beim Zeichnen und Malen nach der Natur findet man Fehler dieser Art heute verhältnismäßig selten; die Schultradition ist in dieser Hinsicht noch nicht ganz verloren gegangen und „übermodellierte“, d. h. mit zu starker Modellierung gegebene Formen werden in der Regel ebenso sehr getadelt, wie zu flache Formen innerhalb eines größeren Ganzen. Sehr häufig dagegen wird heute der Fehler begangen, daß nur die Einzelformen modelliert erscheinen, während der umgebende Raum flach wirkt. Diesen Fehler zeigen nicht nur jene in vielen Schulen gebrauchten Vorlagen, welche ihre Gegenstände in naturalistischer Durchführung auf den leeren, d. h. räumlich nicht gestalteten Grund des Papiers vereinzelt gleichsam aufkleben, sondern auch eine große Zahl von Künstlern gezeichneter Illustrationen. Mindestens ebenso häufig wird der Fehler des Widerspruchs in der Modellierung bei dekorativen



130. HUNDEPORTRÄT.

Darstellung der Einzelform ohne räumliche Charakteristik des Hintergrundes.




131. PLAKAT.

Fehler des Widerspruchs in der Modellierung: in das durchaus flach gezeichnete Plakat strecken sich zwei völlig durchmodellierte Arme.



132. FALSCHE RELIEFDARSTELLUNG.
Die Figur ist teils in Flachrelief modelliert, teils streckt sie sich in realem Tiefenmaß dem Beschauer aus der Fläche entgegen.[1]

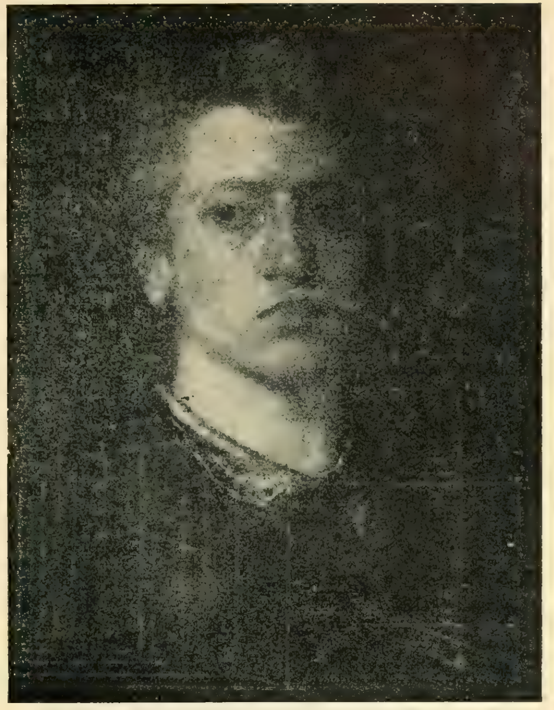
Entwürfen begangen. Während man bei einer Füllung einen Teil, z. B. einen Blätterkranz, ohne jede Modellierung flach stilisiert, setzt man etwa dazwischen naturalistisch genau durchmodellierte Früchte. Oder man beschränkt in einem Teil, etwa den Pflanzenformen eines ornamentalen Entwurfes, die Modellierung auf ein äußerst geringes Maß, während man in demselben Zusammenhang einen in allen möglichen Tonabstufungen durchmodellierten Kopf zeigt.

Das Gebiet aber, auf welchem noch heute der Mangel an Einheit in der Modellierungsstärke oft zu den größten Ungeheuerlichkeiten führt, ist die Plastik. Nicht nur sind die Wirkungsbedingungen des Flachreliefs der Mehrzahl der modellierenden Individuen unbekannt, so daß man vielfach ernstlich behaupten hört, die Verringerung des Tiefenmaßes im Flachrelief gegenüber der Natur müsse bei allen Formen proportional ihren realen Tiefenverhältnissen eintreten, das Relief sei also durch eine einfache Division des Naturmaßes zu gewinnen;[2])

1) Die Reproduktion zeigt vielleicht nicht hinreichend deutlich, daß der gesamte dunkle Hintergrund die Platte ist, auf welche die Figur aufmodelliert ist.

2) Man hat im Gefolge dieser sinnlosen Theorie sogar Instrumente konstruiert, um Rundplastik in solches vermeintliches Flachrelief zu übertragen.

sondern man läßt auch unbedenklich die Grenzen von Flach- und Hochrelief in einander fließen und modelliert etwa den Oberkörper einer Figur in Flachrelief, während man die Beine rund im natürlichen Tiefenmaß aus dem Relief hervorspringen läßt (Fig. 132).

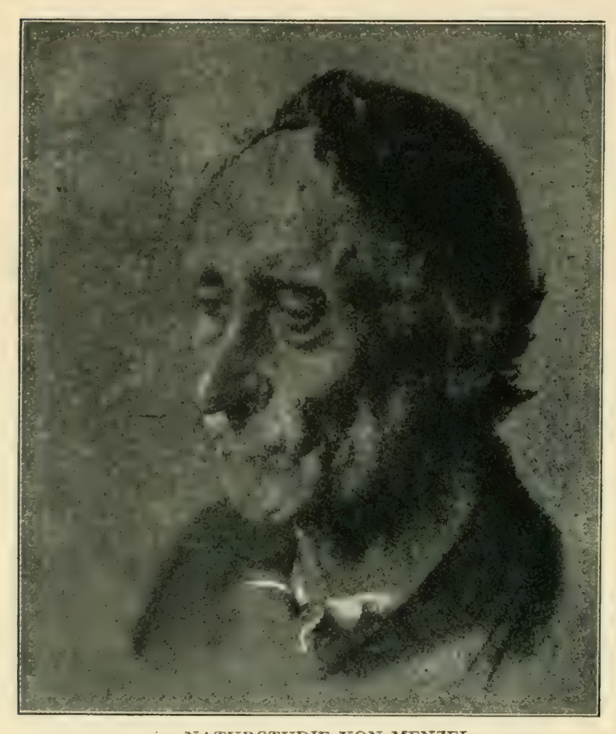


133. PORTRÄT VON H. V. MARÉES.
Beispiel einheitlicher Gesamtwirkung der Modellierung.

Die soeben geforderte Widerspruchslosigkeit der Modellierung ist zwar — wie alle Widerspruchslosigkeit der Raumwerte — für die einheitliche Wirkung des Kunstwerkes notwendig; aber sie genügt noch nicht, damit diese Wirkung tatsächlich erreicht werde. Hierfür ist vielmehr noch weiter erforderlich, daß auch die gleichzeitige Auffassung der zusammenwirkenden Raumwerte für den Beschauer ermöglicht wird, so daß das Kunstwerk nicht aus einer Reihe getrennt aufgefaßter Teile erst zusammengesucht werden muß, sondern vielmehr auf den ersten Blick als ein räumliches Ganzes vor den Augen des Beschauers steht.

In der Modellierung der Einzelform ist diese Forderung dadurch zu erfüllen, daß nicht bloß jeder einzelne Teil der Erscheinung, sondern auch die Gesamterscheinung in der oben beschriebenen Weise als das bekannte Bild einer bekannten Form erscheint.

Wo dagegen alle einzelnen Teile der Erscheinung noch so klar in ihren Licht- und Schattenverhältnissen modelliert, d. h. in ihrer räumlichen Wirkung durchgebildet sind, die ganze Erscheinung aber sich nicht in derselben Weise zum Bild eines sofort kenntlichen Gesamtraumes einigt, da bleibt die Auffassung des Gesehenen notwendig lückenhaft und unbefriedigend: das Kunstwerk ist dann nicht mehr eines, sondern zerfällt



134. NATURSTUDIE VON MENZEL.
Beispiel der unruhigen Wirkung naturalistischer Nachbildung zufälliger Licht- und Schattenverteilung.

in Teile, die sich für das Auge nicht zusammenschließen.

Es kommt demgemäß, wie bei aller künstlerischen Gestaltung, so auch bei der Modellierung durch Schatten und Licht in erster Linie nicht etwa nur auf die genaue Durchbildung aller einzelnen Teilformen des Gegenstandes an, sondern vor allem auf die Einigung der Teile zu einer für das Auge sofort verständlichen Gesamterscheinung.

Durch diese Forderung werden der Ausgestaltung der Teilformen bestimmte Schranken auferlegt. So wird insbesondere bei der Arbeit nach der Natur (etwa bei der Porträtdarstellung) von der naturalistisch genauen Nachbildung aller einzelnen Formen und Förmchen abzusehen sein, damit die Ansicht des Ganzen sich in einer sprechenden Gesamterscheinung einigen kann. Mit der Nachbildung eines Kopfes oder einer nackten Figur in getreuester Anlehnung an die natürliche Erscheinung und die natürlichen Formverhältnisse — gleichviel ob auf der Bildebene oder in plastischem Material — ist nicht nur noch keine vollendete künstlerische Leistung gegeben, sondern mit der künstlerischen Arbeit noch nicht einmal der Anfang gemacht. Die künstlerische Arbeit beginnt erst da, wo — unter Berücksichtigung der Ansichtsforderung und der charakteristischen Gestaltung der Teilformen — die einheitliche Wirkungsform gestaltet wird[1]), d. h. wo die Erscheinung mit den-

1 Vgl. hierzu die Ausführungen HILDEBRANDS in seinem Artikel „Zum Problem der Form. I" in den südd. Monatsheften August 1904. S. 674.

jenigen Merkmalen ausgestattet wird, auf welchen die einheitliche Ablesung des Raumganzen durch das Auge beruht —: eine Arbeit, die etwas wesentlich anderes zu Tage fördert, als Photographie und Naturabguß.

Hiermit ist natürlich in keiner Weise behauptet, daß die Durchbildung feinerer Details vernachlässigt werden sollte. Nur müssen diese Details vermöge der Anordnung des Ganzen sich jener Hauptwirkung unterordnen, welche für die einheitliche Auffassung der Gesamtform erforderlich ist. Wer die nebenstehend abgebildeten Kunstwerke (Fig. 133, sowie Tafel VIII) mit Naturphotographien oder naturalistischen Porträtstudien (Fig. 134 und 135) vergleicht, wird die Vereinfachung sogleich erkennen, die im Kunstwerke gegenüber der Natur zu Gunsten der hier besprochenen Forderung Platz gegriffen hat.

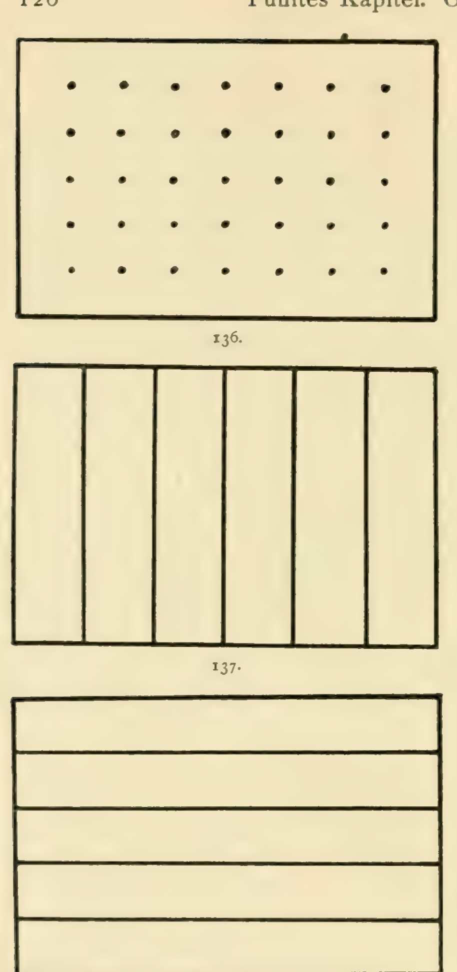


135. PORTRÄT VON RODIN.
Beispiel der unruhigen Wirkung naturalistischer Wirkung.

**23. Das Prinzip der Oberflächenlinien. — Charakteristische Zeichnung auf ebenen und krummen Oberflächen. — Das Zeichnen nach der Form. — Typische Flächenformen.**

An die Modellierung durch Schatten und Licht reiht sich als ein zweites Mittel von fundamentaler Bedeutung für die sichtbare Gestaltung der Form die schon früher (S. 62f.) erwähnte Tatsache, daß die Gestalt bestimmter Zeichnungen auf einer Fläche uns den Rückschluß auf die Form dieser Fläche ermöglicht.

Was an der eben angeführten Stelle von den durch Punkte auf der Fläche gebildeten Figuren gesagt wurde, gilt noch in verstärktem Maße für streifenförmige Zeichnungen auf der Fläche; deutlicher als durch Punkte wird sowohl die Ebene, als auch jede Abweichung von der Ebene gekennzeichnet, wenn nicht bloß Punkte, sondern bestimmt gerichtete Streifen an verschiedenen Stellen auf der Fläche gezeigt werden. Indem wir die Fläche notwendig teilweise perspektivisch verkürzt sehen, erkennen wir



136.

137.

138.

136 bis 138. CHARAKTERISIERUNG DER EBENE DURCH ZEICHNUNG.

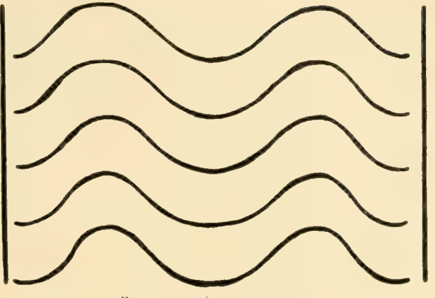
daran, ob die von der Seite her gesehenen Streifen noch geradlinig erscheinen, aufs deutlichste, ob die Fläche eben ist, weil auf einer gekrümmten Fläche sich im allgemeinen auch jene Streifen gekrümmt zeigen müßten. Durch solche Streifen wird somit die Gestalt der Fläche als solche sichtbar. Daß aber die Krümmung der Streifen in dem zuletzt genannten Falle nicht etwa darauf beruht, daß die Linien selbst auf der Ebene krumm gezogen sind, wird namentlich dann sofort mit Bestimmtheit erkannt, wenn die sämtlichen Streifen in regelmäßiger Anordnung (etwa parallel in gleichmäßigen Abständen) gezogen sind. Das Auge nimmt in diesem Falle, gemäß dem früher besprochenen Prinzip, sogleich die Lage und Gestalt der ersten Streifen zum Maßstabe für die Beurteilung der übrigen und entscheidet demgemäß sogleich, ob die etwa beobachtete Krümmung an irgend einer Stelle der Fläche durch eine Abweichung von der bis dahin eingehaltenen gegenseitigen Lage der Streifen innerhalb der Ebene, oder aber durch eine Krümmung der Fläche selbst bedingt ist.

Wir sind also im Stande die Gestalt einer Fläche durch eine auf derselben angebrachte Zeichnung bestimmt für das Auge zu kennzeichnen.

Die Wirkung der hier geschilderten Tatsachen ist wohl jedem schon gelegentlich entgegengetreten. Senkungen in einem gleichmäßig ohne Ornament mit Asphalt- oder Zementpflaster überzogenen Fußboden werden weit weniger deutlich sichtbar als Senkungen von gleicher Stärke in einem gemusterten Parkettboden.

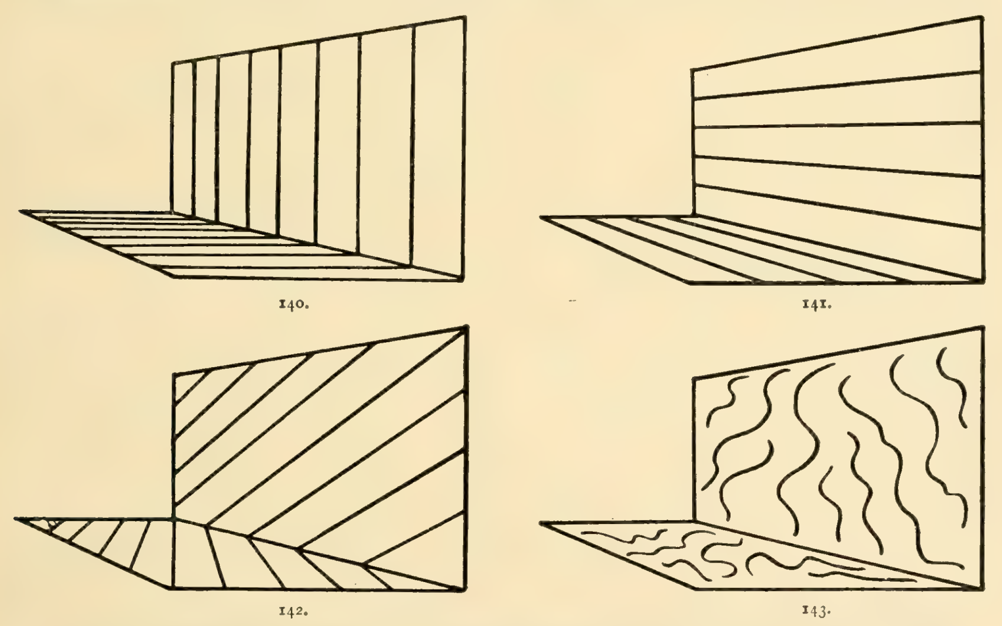
Krummlinige Streifen dagegen können — eben weil solche Streifungen

nicht bloß auf ebenen Flächen möglich sind — zur Charakterisierung der Gestalt der Ebene nichts oder nur wenig beitragen.[1]) Man vergleiche die nebenstehenden Figuren 136 bis 139.



139. ZERSTÖRUNG DER FORMWIRKUNG.

Ebenso wie die Gestalt einer Ebene und die Abweichung von dieser Gestalt kann auch die Neigung verschiedener Ebenen gegen einander durch entsprechende Zeichnung auf den Ebenen dem Auge verdeutlicht werden. Ein System von parallelen Streifen, welches in der Horizontalebene horizontal, in einer dazu vertikalen Ebene dagegen senkrecht gestellt erscheint (Fig. 140),




140 bis 143. CHARAKTERISTISCHE UND WIRKUNGSLOSE LINIEN AUF SENKRECHTEN EBENEN.

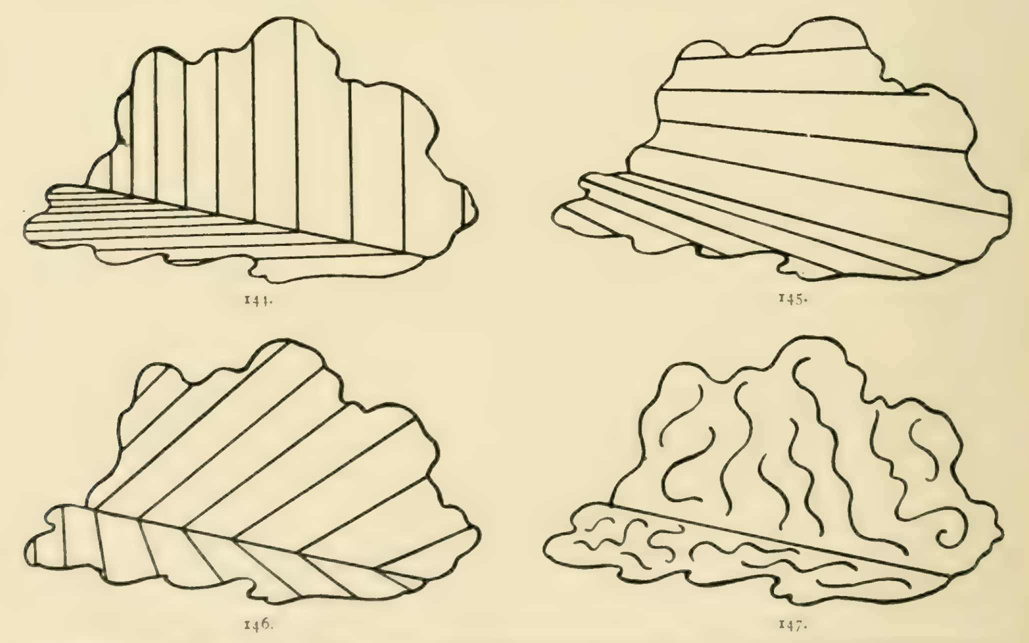
läßt die vertikale Stellung dieser letzteren Ebene sofort erkennen. Weit weniger klar wird dagegen die Stellung der Ebene, wenn auch in der senk-

1) Vgl. jedoch die unten über die Berücksichtigung des abstrakten Sehens gemachte Bemerkung.

recht gestellten Ebene die Streifung horizontal gerichtet ist (Fig. 141) oder wenn in beiden Ebenen statt der genannten Richtungen irgend eine schiefe Richtung der Streifen eingehalten wird (Fig. 142) oder wechselnde solche schiefe Richtungen oder gekrümmte Streifen angebracht werden (Fig. 143). Wie wenig derartige Streifung für die Faßlichkeit der Form beitragen kann, sieht man am deutlichsten, wenn man die in den Figuren 140 bis 143 noch mitsprechenden geradlinigen und den Hauptrichtungen entsprechenden Begrenzungslinien durch krummlinige Begrenzungen ersetzt. Hier bleibt nur die Wirkung der Streifung in Fig. 144 unmittelbar verständlich, während die Figuren 145 bis 147 das Auge vollständig im Unklaren lassen.

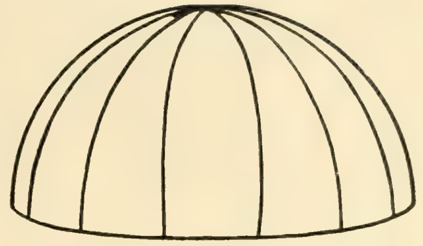
In derselben Weise kann die Gestalt einer Kugel und anderer Rotationskörper durch einfache Linienzüge deutlich gemacht werden, die in regelmäßiger Wiederholung auf der Fläche angebracht werden.

Das Wesentliche für diese Art der Formklärung besteht überall darin, daß dem Auge in solchen Linienzügen die für die betreffende Fläche charakteristischen Querschnittsformen dargeboten werden, die, beim



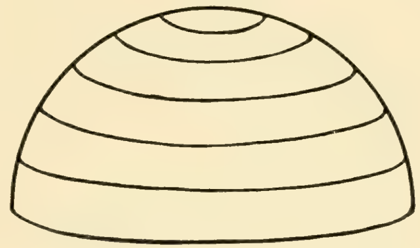

144 bis 147. AUSSCHALTUNG DER KLÄRENDEN WIRKUNG DER GERADLINIGEN BEGRENZUNGEN.

perspektivischen Sehen in rhythmischer Reihenfolge aneinander anschließend, sofort diese Fläche von jeder anders gestalteten Fläche zu unterscheiden gestatten.



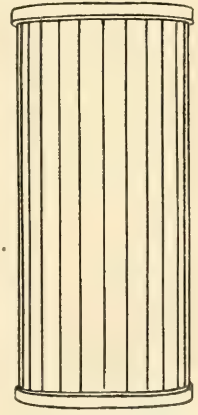
148. CHARAKTERISIERUNG DER HALBKUGEL.

Hieraus folgt zugleich, daß für die Erzielung der gewünschten Wirkung bei gekrümmten Flächen die Linienzüge nicht bloß an dieser oder jener Stelle vereinzelt, sondern so dicht angebracht werden müssen, daß das Auge eine größere Reihe derselben mit einem Blick zu überschauen vermag.



149. MANGELHAFTE CHARAKTERISIERUNG DER HALBKUGEL.

Ebenso genügt es nach dem Gesagten nicht etwa, beliebige Linienzüge in regelmäßiger Anordnung wiederkehren zu lassen; vielmehr ist es — wie es schon die oben für die Ebene gegebenen Beispiele zeigen — durchaus erforderlich, charakteristische, d. h. solche Linienzüge zu wählen, wie sie eben nur auf einer Fläche der gegebenen Form und nicht auf einer irgendwie anders gestalteten Fläche gezogen werden können. Wie eine Ebene durch Wellenlinien schlecht charakterisiert wäre (Fig. 139), so würde zum Beispiel eine Kugel durch Parallelkreise (Fig. 149) weit weniger deutlich bezeichnet sein, als durch ein System größter Kreise wie in Figur 148, weil Parallelkreise auch auf einer mehr in die Länge oder in die Breite gezogenen Kuppel eine ganz ähnliche, namentlich in der konkaven Ansicht für das Auge oft nur schwer von dem Fall der Kugel zu unterscheidende Anordnung ergeben.



150. CHARAKTERISIERUNG DES ZYLINDERS.

Zur vollständigen Charakteristik einer Fläche ist es ferner stets nötig, nicht bloß nach einer, sondern nach zwei verschiedenen Richtungen die Form durch Streifung zu bezeichnen; freilich im allgemeinen nicht etwa so, daß die eine Streifung die andere durchgängig überschneidet, weil dadurch die einheitliche Auffassung der Streifung leiden würde, sondern nur an einzelnen Stellen abwechselnd



151. LATERNE VOM PALAZZO STROZZI.

Die Ausgestaltung der Seitenflächen läßt die perspektivische Verkürzung sofort ablesen.



152. SÄULE VOM MAUSOLEUM.

Beispiel für die Wirkung der Kannelierung im Sinne der Fig. 150.

und stets mit Betonung derjenigen Richtungen, die für die Beurteilung der Lage zu anderen Gegenständen von Wichtigkeit sind — in der Regel also der horizontalen und vertikalen Richtung. So wird beispielsweise die Halbkugelform einer Kuppel am besten durch ein System vertikaler größter Kreise in gleichem Abstande, unter gleichzeitiger Angabe einzelner Parallelkreise — etwa am oberen und unteren Ende — gekennzeichnet. Ein stehender Kreiszylinder wird durch senkrechte gerade Linien allein noch nicht hinreichend charakterisiert, sondern er wird erst vollkommen klar, wenn außer diesen Linien an einigen Stellen die Form des horizontalen Querschnitts sichtbar gemacht wird; usw. (Fig. 150 u. 152).

Nach dem Satz über das abstrakte Sehen ist es zu solcher Charakteristik

einer Fläche keineswegs erforderlich, daß die Streifen mathematisch genau die angegebenen Begrenzungen aufweisen. Vielmehr genügt es vollkommen, wenn irgend eine Zeichnung so angebracht wird, daß sie das Auge in den angegebenen Richtungen leitet, so daß eben für das abstrakte Sehen jene Streifenanordnung sofort hervortritt. Andrerseits kann durch die weitere ornamentale Ausgestaltung der Streifen die Lage derselben in der perspektivischen Verkürzung noch weiter geklärt werden, indem die zunächst in voller Ansicht gesehene Zeichnung des Ornaments einen deutlichen Maßstab für die weiterhin verkürzt gesehene Zeichnung und eben damit für den Grad dieser Verkürzung und die dadurch gekennzeichnete Wendung der Fläche abgibt (Fig. 151). Auf diese Weise kann auch die Auffassung komplizierterer Flächen — wie etwa der Falten eines Gewandes — in hohem Grade erleichtert werden.



153. LA BELLA VON TIZIAN.
Die Halskette zeigt die Modellierung von Hals und Brust weit deutlicher, als diese Modellierung ohne die Kette erscheinen würde.

Das hier besprochene Prinzip kann nicht bloß durch Ornamentierung der Flächen, sondern auch durch anderweitig auf der Fläche hervorgerufene Erscheinungen zur Wirkung kommen. So kann etwa die Form des Bodens durch darauf fallende Schlagschatten ebenso gekennzeichnet werden, wie durch eine entsprechende Ornamentik. Ebenso kann eine um den Nacken gelegte Kette als Oberflächenzeichnung dienen, um die Form des Nackens klar hervortreten zu lassen usw. (Fig. 153.)



154. HALLE IM KLOSTER MAULBRONN.
Die Gewölberippen wirken als Oberflächenzeichnung zur Charakterisierung der Gewölbeform.

Wie schon das letzte Beispiel zeigt, kann die Oberflächenzeichnung auch durch plastische Gestaltung hervorgebracht werden. Die Kassettendecke, die Gewölberippen, die Kannelierung der Säulen sind augenfällige Beispiele solcher plastischen Oberflächenzeichnung (Fig. 152 und 154). Während bei den beiden ersten Beispielen die Zeichnung aus der Konstruktion von selbst hervorgeht, ist die Kannelierung der Säulen nur eben um der Zeichnung willen — zur Charakteristik der Zylinderform — geschaffen.

Ihre wichtigste Anwendung finden die Oberflächenlinien zur Lösung der dritten unter den früher bezeichneten künstlerischen Aufgaben — zur Flächendekoration in der Architektur und den technischen Künsten. Das Prinzip der Oberflächenlinien ist das beherrschende Prinzip in der gesamten dekorativen Kunst; alle weitere Klärung der Flächen muß sich stets diesem Prinzip unterordnen, weil, wie früher ausgeführt wurde,[1]) die Klarheit über Form, Lage und Wölbungsverhältnisse der Flächen, die nur durch die Dekoration nach diesem Prinzip erreicht wird, die notwendige Voraussetzung für die Erkenntnis aller weiteren Maßverhältnisse bildet.



155. RHODISCHER KRUG.
Modellierung der Form durch Oberflächenlinien. (Zugleich als Beispiel für das Teilungsprinzip; vgl. Nr. 24).

1) S. oben S. 64.

Erst durch die Dekoration mit Hilfe der Oberflächenlinien gewinnen auch die früher betrachteten Einheitsformen ihre volle Klarheit. Die Form einer Säule wird erst durch die Kannelierung, die Form eines Tempels erst durch die senkrechte Zeichnung, wie sie in den Säulenstellungen hervortritt (Abb. 68 S. 79), auf die Ferne deutlich. Ebenso sind bei einem Innenraum die Lage der Wände und die Wölbungsverhältnisse der Decke nur durch entsprechende Oberflächenlinien zu klären, wofür das Prinzip unmittelbar aus den obigen Betrachtungen zu entnehmen ist (Fig. 156 und Tafel IX). Die verschiedenen Wandteilungen, wie sie von der Antike bis zum Empire in aller künstlerischen Architektur zur Anwendung gekommen sind, geben ebenso viele Beispiele für die Anwendung dieses Prinzips.



156. SAAL AUS DER TRAUSNITZ BEI LANDSHUT.
Klärung der gegenseitigen Lage der Flächen durch die Dekoration.

Aber auch in der darstellenden Kunst, in Zeichnung, Malerei und darstellender Plastik findet die Gestaltung mit Hilfe der Oberflächenlinien ausgedehnteste Anwendung. Wo immer durch die bloße Modellierung mittelst Schatten und Licht die Form und Lage der Flächen nicht hinreichend klar hervortritt, kann die Oberflächenzeichnung helfend eingreifen.

In der Plastik geben am häufigsten die Linien der Haare sowie die Gewandfalten Gelegenheit zu solcher Hilfe. Die Stilisierung der Haare ist durch das Prinzip der Oberflächenlinien bestimmt. Nur dann hat die Angabe von „Haarlinien“ künstlerischen Sinn, wenn sie der Klärung der Form nach diesem Prinzip dienstbar gemacht wird.[1]) In der Bronze, die wegen ihrer geringen Schattenwirkung durch die Modellierung allein oft nicht hinreichend klar gekennzeichnet wird, ist diese Hilfe der Oberflächenlinien am häufigsten am Platze; nicht selten kommen hier — namentlich in der

1) Vgl. hierzu namentlich Tafel V.



157. SANDALENBINDENDE NIKE DES PRAXITELES.

Beispiel für die deutlichere Wirkung der Formen vermöge der darüberliegenden Gewandfalten, die als Oberflächenlinien wirken.

Kleinkunst — auch Oberflächenzeichnungen zur Verwendung, die keinem natürlichen Vorbilde entsprechen, sondern für die Charakteristik der Form frei erfunden sind.

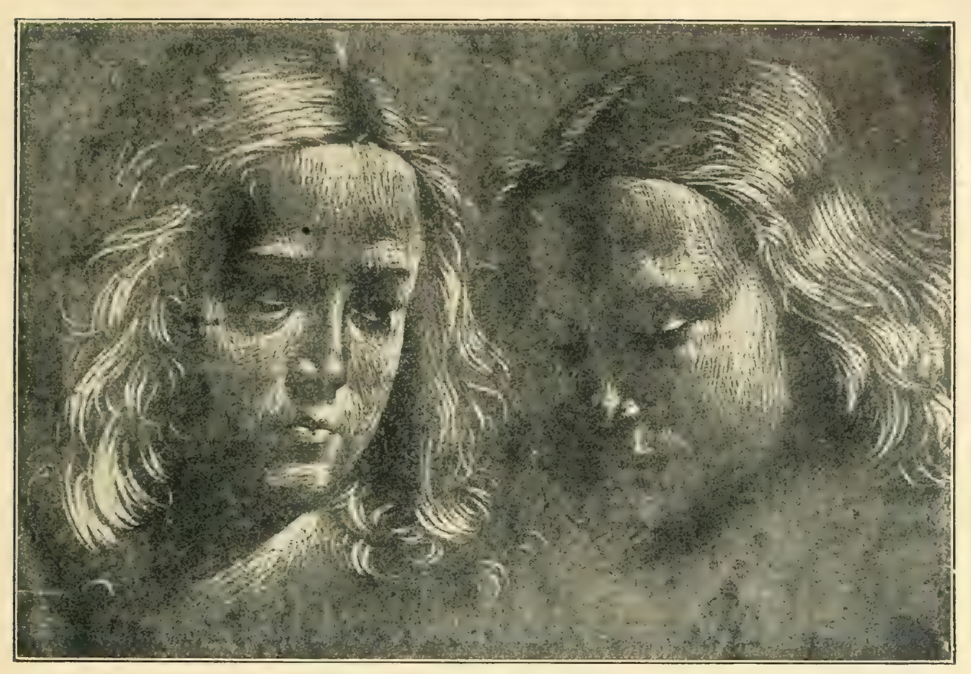
Wie viel klarer die Formen eines menschlichen Körpers durch die Oberflächenzeichnung hervortreten, wie sie in den über die Formen gelegten Falten eines leichten Gewandes zum Vorschein kommt, zeigt am schönsten die sandalenbindende Nike des Praxiteles (Fig. 157); weit entfernt die Körperformen zu verhüllen, gibt das Gewand vielmehr eine reichere und unmittelbar verständliche Variation dieser Formen.

Noch weit häufiger als in der Plastik findet sich die Darstellung der Form durch die Oberflächenlinien in Zeichnung und Malerei. Die Zeichnung kann eventuell sogar auf alle Modellierung durch Schatten und Licht verzichten und die erforderliche Modellierung einzig durch Oberflächenlinien bewirken. Die antiken Vasenbilder geben die schönsten Beispiele solcher Gestaltung, — die freilich, wie alle Konturzeichnung, nur in kleinem Maßstabe günstig wirken kann.[1])

Aber auch die Modellierung durch Schatten und Licht kann durch die Hilfe der Oberflächenlinien eine äußerst wirksame Ergänzung erfahren. Nichts anderes als Kombination der Modellierung mit dem Prinzip der Oberflächenlinien ist das, was im Prinzip des „Zeichnens nach der Form" allgemeinste Anwendung findet. Die Linien, durch deren Zusammenwirken die Schatten der Gegenstände bezeichnet werden, „der Form nach" zu ziehen, heißt nichts anderes, als sie so zu legen, daß sie zugleich als charakteristische Oberflächenlinien der betreffenden Form wirken.

Wenn man von diesem Mittel Gebrauch macht, darf man nicht ver-

1) Vgl. die Abb. auf S. 54.



158. ZEICHNUNG VON GHIRLANDAJO.
Beispiel des „Zeichnens nach der Form“.



159. „HÜNENGRAB“ VON BIESE.
Beispiel für die Klärung der Felsflächen durch Moos- und Algenwuchs.

gessen, daß man eben hiermit eine neue, von der bloßen Wirkung des Lichtgangs verschiedene Art der Modellierung in der Zeichnung erzeugt und daß die Wirkung der Zeichnung von diesem Hilfsmittel wesentlich mit abhängt. Man darf daher nicht etwa glauben, daß eine solche Zeichnung ihre Wirkung unverändert beibehält, wenn sie als Vorbild für die Malerei benützt und in die



160. „THE DAISY CHAIN“ VON JACKSON.
Mangelnde Oberflächenlinien des Bodens hinter der Figur: die Form der Wiese bleibt zweifelhaft.

entsprechenden Farbwerte übertragen wird. Denn da bei dieser Übertragung in der Regel die zeichnerische Modellierung verloren geht[1]) und nur noch die Modellierung durch den Lichtgang übrig bleibt, so wird die Zeichnung nur eben noch so weit ihre Wirkung behaupten, als diese bereits in der Modellierung durch Schatten und Licht abgesehen von den Oberflächenlinien gegeben war.

Natürlich kann das Prinzip der Oberflächenlinien sowohl in der Malerei als in der Zeichnung auch in anderer Art Verwendung finden, nämlich entsprechend wie in der dekorativen Kunst zur Klärung der Flächen abgesehen von der Schattenwirkung; diese Anwendung ist überall notwendig, wo die Beleuchtungsverhältnisse keine hinreichend klare Modellierung der Flächen ergeben. So wird die Lage der Bodenfläche, auf welcher die Figuren oder sonstigen Gegenstände im Bilde stehen, erst durch die Zeichnung geklärt, welche der Schlagschatten der Gegenstände auf dem Boden hervorbringt. Ähnlich wird die Wölbung der Meereswellen durch schwimmenden Schaum (Tafel X), die Lage einer Felswand durch darauf sichtbare Algen oder Hängepflanzen (Fig. 159), die Faltung eines Gewandes durch darauf gemalte rhythmische Ornamentik charakterisiert usw. Wo dagegen in einem Bilde die Bodenfläche oder eine sonstige Begrenzungsfläche des Gesamtraumes nur eben in einem einheitlichen Ton ohne jede Oberflächenzeichnung angegeben wird, kann in der Regel keine Auffassung der

1) Natürlich kann auch in der Malerei das Prinzip des Zeichnens nach der Form beibehalten werden; sei es, daß man auch hier die Farbenflächen aus einzelnen Linienzügen bzw. Pinselstrichen bestehen läßt, oder daß man die Wirkung der einzelnen Pinselhaare benutzt, wie es z. B. Velasquez bei der Modellierung des Haares gelegentlich getan hat.

vom Künstler gemeinten Lage- und Formverhältnisse dieser Fläche zu Stande kommen: der betreffende Teil des Bildes wirkt dann unklar und unbefriedigend. Die moderne Unsitte, Figuren (in Plakaten z.B.) ohne jede Angabe des Schlagschattens und somit des Standpunktes auf eine gleichmäßig gefärbte Fläche zu setzen, hat stets diese mangelhafte Charakteristik der Bodenfläche zur Folge (Fig. 160 u. 161).



161. „SNOW IN EARLY SPRING" VON SHEPARD.
Fehlende Bodenlinien, wie in Fig. 160.

Damit die Modellierung durch die Oberflächenlinien einheitlich faßlich wird, ist in all diesen Anwendungen zu beachten, daß im Großen stets die einfachen typischen Formen gezeigt und kompliziertere Gestaltungen stets auf diese zurückgeführt werden. Überall sind daher vor allem solche Linien zu verwenden, wie sie die Ebene, den Zylinder, den Kegel, die Kugel und ähnliche einfachste Flächen — in konvexer oder konkaver Ansicht, von außen oder von innen — bezeichnen. Die dekorative Teilung z. B. von Gefäßen mit komplizierteren Flächenwölbungen hat sich gleichfalls nach dieser Forderung zu richten (Fig. 162).



162. RHODISCHER KRUG.
Typische Teilung in konvexe und konkave Formen.

Zugleich ist beim Legen der Oberflächenlinien stets auf die Hervorhebung der Haupt-

richtungen Rücksicht zu nehmen. So darf z. B. beim Zeichnen nach der Form eine in perspektivischer Verkürzung gesehene Wand nicht etwa mit parallelen Horizontallinien schattiert werden, sondern diese Linien müssen gegen den Horizont zusammenlaufen (Fig. 163); auf einer Kuppel dürfen nicht beliebig gerichtete größte Kreise in der Zeichnung Verwendung finden, sondern nur die horizontalen und die vertikalen Kreise usw.

### 24. Die dekorativen Prinzipien. — Teilung. — Füllung. — Rhythmik.



163. MARIÄ HEIMSUCHUNG VON DÜRER.

Man beachte die perspektivische Anordnung der Linien, welche zur Schattierung der Hauswand dienen.

Alle Erleichterung, welche durch Teilung, Füllung und Rhythmik für die Auffassung der Maßverhältnisse einer Einzelform geschaffen werden kann, ist abhängig von der Erkenntnis der Lage dieser Einzelform zu ihrer Umgebung (vgl. oben S. 64). Da für diese letztere Erkenntnis das Prinzip der Oberflächenlinien das wichtigste Hilfsmittel abgibt, so darf alle dekorative Gestaltung im einzelnen nicht nur nicht den Forderungen widersprechen, die nach dem Prinzip der Oberflächenlinien erfüllt werden müssen, damit Lage- und Wölbungsverhältnisse der zu dekorierenden Flächen deutlich werden, sondern die dekorative Gestaltung wird ihrem künstlerischen Zweck um so mehr entsprechen, je mehr sie überall und in allen Ein-



164. VENEZIANISCHE KANNE.
Beispiel richtiger Dekoration durch Oberflächenlinien.

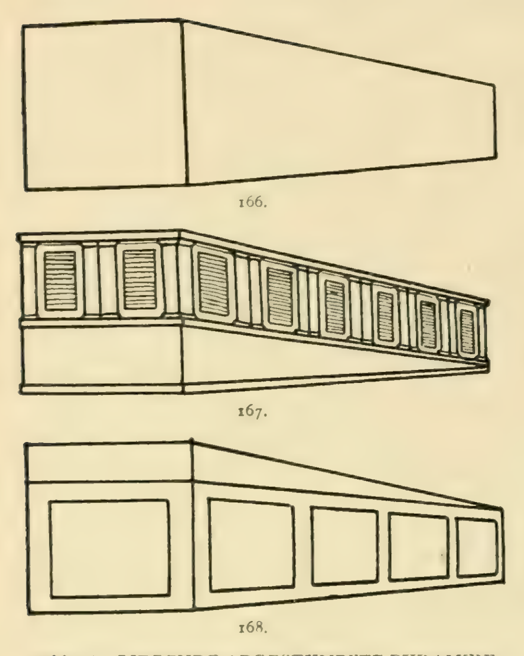


165. FLASCHE VON POWELL.
Die Dekoration widerspricht dem Prinzip der Oberflächenlinien und trägt daher keineswegs zur Klärung der Form bei.

zelheiten sich diesen Forderungen anpaßt. Das Prinzip der Oberflächenlinien ist daher, wie schon oben bemerkt wurde, das beherrschende Prinzip aller dekorativen Gestaltung.

Vor allem müssen also alle Teilungen und Füllungen in ihren augenfälligsten Linien durchaus nach dem Prinzip der Oberflächenlinien gestaltet sein, damit die Lage- und Wölbungsverhältnisse der dekorierten Flächen dem Beschauer sofort deutlich werden.

Die Notwendigkeit solcher Dekoration ist, soweit sie nicht schon auf Grund früherer Betrachtungen klar geworden sein sollte, durch Beispiele leicht zu erweisen. Der Fußboden und die Wände eines großen Saales, die Façade eines großen Gebäudes wirken im höchsten Grade unerfreulich, wenn sie nur als leere glatte Flächen gegeben sind. Erst durch Oberflächenzeichnung — bei Façaden auf Grund der früher besprochenen Tatsachen in der Regel mit Hilfe plastischer Mittel — kommt nicht nur die Gliederung zu Stande, welche für die Ablesung der Maßverhältnisse erforderlich ist, sondern auch die Charakteristik der Form und Lage der Flächen zu einander kann erst durch solche Zeichnung zum Sprechen gebracht werden.



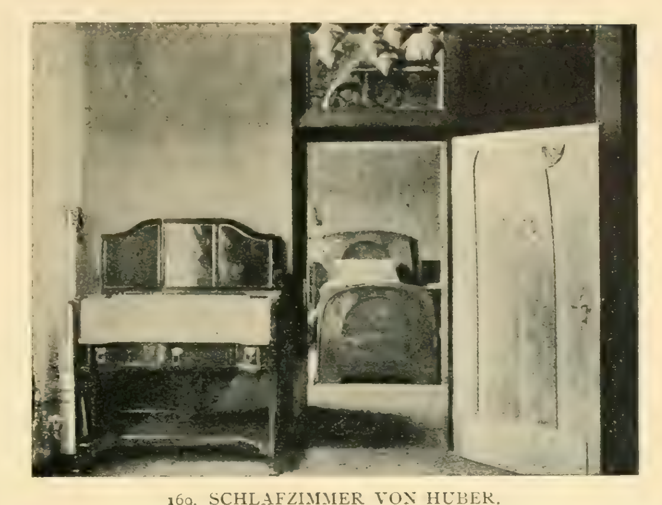

166 bis 168. LIEGENDE ABGESTUMPFTE PYRAMIDE.
Während die Erscheinung ohne Dekoration (in 166) nicht eindeutig aufzufassen ist, zeigen die beiden folgenden Figuren vermöge der Dekoration verschiedene Raumwirkung.

Noch auffälligere Beispiele für die Notwendigkeit der dekorativen Ausgestaltung geben solche Formen, deren Begrenzungen keine gleichwertigen Maßstäbe zeigen.

Wenn ich einen Würfel perspektivisch zeichne und dabei womöglich noch die gleiche Form der Seitenflächen durch entsprechende Ornamente augenfällig hervorhebe, so erkennt jeder sofort, daß hier ein Würfel gezeichnet sein soll, weil die zurückliegende Kante sogleich als eine Wiederholung der vorderen Kante aufgefaßt wird und daher die Verkleinerung der Erscheinung dieses Maßstabes die Entfernung ablesen läßt. Zeichne ich dagegen in ähnlicher perspektivischer Verkürzung eine auf der horizontalen Ebene liegende abgestumpfte Pyramide (Fig. 166), so vermag niemand aus der Zeichnung die Länge dieser Pyramide zu beurteilen, weil für die rückwärtige senkrechte Kante kein Maßstab zu erkennen ist. Die folgende Figur (167) zeigt, wie durch entsprechende Ornamentik dieser Maßstab so angegeben werden kann, daß niemand über die Form des gezeichneten Gegenstandes im Zweifel bleibt.

Was diese Beispiele zunächst für die zeichnerische Wiedergabe gezeigt haben, gilt genau ebenso auch für die Erkenntnis der Formen an den realen Gegenständen unserer Umgebung. Auch hier genügt es für die Erkenntnis der Formverhältnisse durchaus nicht, daß die Gegenstände tatsächlich mit ihren bestimmten Maßverhältnissen vorhanden sind und somit ihre Erscheinung im Gesichtsfelde nach den Regeln der Perspektive darbieten, sondern auch bei ihnen müssen, damit die Ablesung ihrer Formen ermöglicht wird, solche Merkmale gegeben werden, die den Maßstab der Tiefe sogleich erkennen lassen. Man braucht nur die soeben besprochenen Fälle, statt als Fälle bloßer Zeichnung, vielmehr als solche von realen Gegenständen — etwa in der Architektur — zu betrachten, um den Sinn dieser Behauptung

sofort einzusehen. Auch in der Architektur wird die Form und Lage einer perspektivisch gesehenen trapezförmigen Fläche, wie sie etwa bei einer Treppenverkleidung auftreten mag, durchaus nicht ohne weiteres klar; wohl aber kann sie, genau wie im obigen Beispiel der Zeichnung, durch passende Ornamentik geklärt werden. Solche Klärung wird nur dann entbehrlich, wenn die Umgebung die erforderlichen Maßstäbe für das Auge liefert. Die nebenstehenden Beispiele (Fig. 167 u. 168) zeigen, wie eine und dieselbe Erscheinungsform sehr verschiedene räumliche Deutung erfahren kann; erst durch die im Ornament — ev. in der Umgebung — hinzugefügten Maßstäbe wird die Auslegung eindeutig bestimmt.



169. SCHLAFZIMMER VON HUBER.
Die krummlinige Dekoration des Türflügels gibt keinen klaren Anhaltspunkt für die räumliche Ablesung.

Aus eben diesem Grunde sind an beweglichen Flächen, z. B. bei Türflügeln, stets solche Gliederungen anzubringen, die in jeder Stellung den Maßstab für die Ablesung der perspektivischen Verkürzungen darbieten. Regelmäßige, vor allem rechteckige Füllungsformen entsprechen dieser Forderung, während eine regellos gekrümmte Füllung wie in Fig. 169 keine Ablesung der Maß- und Neigungsverhältnisse begründen kann.[1])

Entsprechend den Betrachtungen über das abstrakte Sehen besteht für die dekorative Ausgestaltung der Oberflächenlinien die größte Freiheit. So lange das Ornament nur im abstrakten Sehen als ein Streifen von bestimmter Richtung wirkt[2]), dient es der beabsichtigten Teilung genau so gut wie ein exakt geradlinig begrenzter Streifen, kann aber zugleich die weiteren Funktionen des Ornaments erfüllen, von denen im folgenden die Rede sein wird.

Die Anwendung der dekorativen Prinzipien zur Klärung der Maßver-

1) Vgl. auch Fig. 70 auf S. 81. 2) Vgl. besonders Fig. 156.



170. KANNE VON F. ADLER.



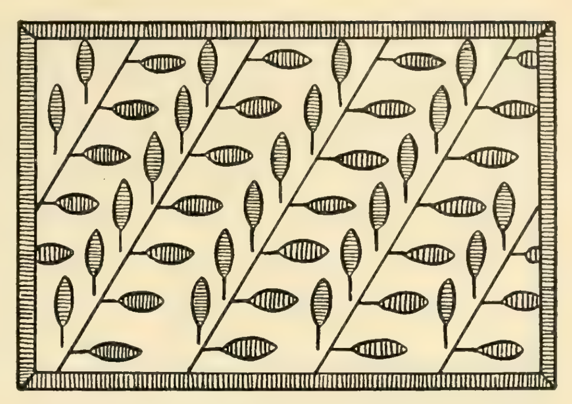
171. DRECHSLERARBEIT.

170 und 171 sind Beispiele für die verwirrende Wirkung schiefer Teilungslinien ohne Gegenwirkung.

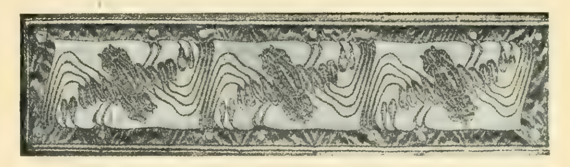
hältnisse auf der Fläche bleibt, sobald die Form der Fläche durch die Oberflächenlinien bestimmt ist, die gleiche für ebene wie für krumme Flächen. Denn sobald das Auge die Krümmung der Flächen erkennt, kann auch kein Zweifel mehr darüber bestehen, wie die Teilung dieser Krümmung gemäß fortschreitet. Nicht die Erscheinung, sondern der Gegenstand wird beurteilt und demgemäß werden nicht die Maßverhältnisse der Erscheinung mit den durch die Krümmungen bedingten Verkürzungen, sondern die Maßverhältnisse des Gegenstandes aufgefaßt. Die Dekoration hat sich folgerichtig nicht auf die Klärung der Erscheinung, sondern — stets natürlich unter Wahrung der Ansichtsforderung — auf diejenige der Maßverhältnisse des Gegenstandes zu richten.

Wie bei aller Anwendung der Oberflächenlinien, so ist auch bei der dekorativen Ausgestaltung auf die Hauptrichtungen und Einheitsflächen Rücksicht zu nehmen. Vielfach wird dieser Forderung schon durch die plastische Gestaltung des Gegenstandes von selbst Rechnung getragen. Die Dekoration darf aber auch in diesem Falle nicht nur der Orientierung über die Hauptrichtungen nicht entgegenarbeiten, sondern muß ihr noch weiter Vorschub leisten. Bei vertikal gestellten Gegenständen geschieht dies einerseits durch hinreichend häufige Betonung der Horizontalen, andererseits durch Vermeidung der Anordnungen, die das Auge über die Richtung der Horizontalen oder Vertikalen täuschen können — vor allem also aller Häufungen von schiefen Richtungen. So dürfen z. B. die Teilungen einer Vase von zylindrischer oder kegelförmiger Bildung nicht schief gestellt werden, sondern sie müssen in horizontalen Kreisen verlaufen, falls sie nicht etwa spiralförmig um das Gefäß gelegt werden. Die schiefe Richtung der Teilungen in den nebenstehenden Figuren 170 und 171 verwirrt das Auge, indem sie ihm die Orientierungsmöglichkeit über die Lageverhältnisse benimmt.

Bei horizontal gestellten flachen Gegenständen — Teppichen, Platten usw. — ist die Forderung der einheitlichen Vorderfläche nebst den Bedingungen für die einheitliche Ablesung der Tiefe von dieser Vorderfläche aus zu beachten (vgl. oben S. 88). Jene Bedingungen bestimmen zunächst die Lagerung des Gegenstandes gegenüber seiner Umgebung, weiterhin aber auch seine dekorative Ausgestaltung. In einem rechteckigen Zimmer, dessen Ansichtsflächen durch das Mobiliar als parallel mit den Wänden gekennzeichnet sind, wird niemand einen rechteckigen Teppich in beliebiger schiefer Richtung auf den Boden legen, sondern jeder wird diesen Teppich so legen, daß seine Seiten den Zimmerwänden parallel laufen: die schiefe Lage würde der Forderung der einheitlichen Vorderfläche des abzulesenden Raumganzen widersprechen. Ebenso wird ein solcher Teppich nicht gut wirken, wenn er in der Weise schief ornamentiert wird, wie es Figur 172 zeigt. Sollen schief laufende Linien angebracht werden, so müssen sie vielmehr von der vorderen Kante zu einer rückwärts gelegenen parallelen Linie in der Weise überleiten, daß die Einheit für den Maßstab der Tiefe gewahrt bleibt, d. h. daß die schiefen Linien sämtlich von der Vorderkante beginnend zu einer parallelen tieferen Linie führen und daß zugleich die schiefe Richtung durch die Gegenrichtung ihre Kompensation erhält. (Die Erfüllung dieser Forderungen führt in der Regel zu symmetrischer Anordnung der Ornamentik; vgl. jedoch Fig. 173 und den Schluß dieses Kapitels.)

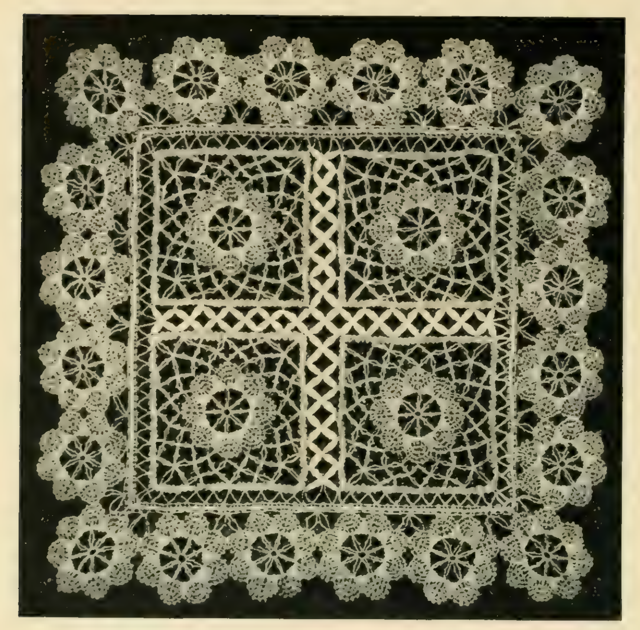


172. FALSCHE TEPPICHDEKORATION.
Die schiefen Führungslinien bleiben ohne Gegenwirkung.



173. TÜRBEHANG VON T. KRAUTH.
Die Fehler der Fig. 172 ist durch die hervorgehobene Gegenrichtung beseitigt.

Die Begründung für die künstlerische Wirkung der ornamentalen Teilung, Füllung und Rhythmik ist oben — im dritten Kapitel — bereits ge-



174. SPITZENDECKE AUS STADLERN.
Die mittlere Kreuzteilung hat in der äußeren Begrenzung der Teilquadrate keine rhythmisch gleichwertige Ergänzung gefunden.

geben worden. Es bleibt noch übrig für die Anwendung dieser Prinzipien die Konsequenzen zu ziehen.

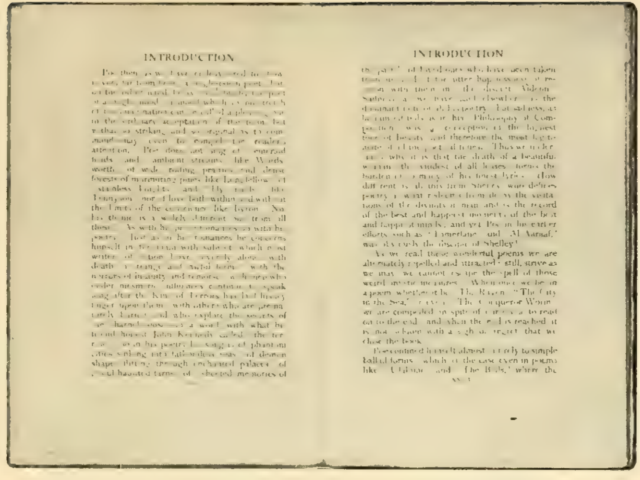
## Prinzip der Teilung.

Da die Teilung nur den Zweck hat, an Stelle einer minder faßlichen Gesamtform eine leichter faßliche Mehrheit von Formen zu setzen, so findet sie folgerichtig ihre Grenze da, wo die Einzelform — nach der Situation — keiner weiteren Klärung ihrer Maßverhältnisse mehr bedarf. Dies ist nicht bei allen einfachen regelmäßigen Figuren ohne weiteres, sondern erst dann der Fall, wenn die Formen klein genug sind, um mit einem Blick erfaßt zu werden, zugleich aber auch in ihrem Verhältnisse zur Umgebung bereits klar sind. Anderenfalls wird weitere Anwendung von Oberflächenzeichnung zu einer Fortsetzung der Teilung führen müssen, die für die bloße Auffassung der einzelnen Teilform nicht mehr erforderlich sein würde.

Geht dagegen die Teilung über dieses Maß hinaus, so wirkt sie als überflüssige Belastung des Auges verwirrend oder — bei rhythmischer Wiederholung — langweilig.

Die Teilung kann, wie schon früher bemerkt, entweder durch Konturstreifen bewirkt werden, oder aber durch den idealen Umriß füllender Formen gegeben sein: auf alle Fälle aber muß für die Abhebung der Teile durch hinreichend kräftige Farbunterschiede gesorgt sein. Für die Teilung durch Konturstreifen ist allgemein zu beachten, daß diese Streifen selbst eine nicht zu vernachlässigende Ausdehnung besitzen und somit

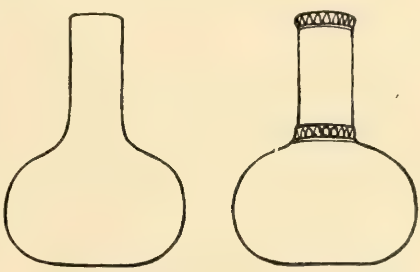
für die Beurteilung der Maßverhältnisse mitsprechen. Diese Wirkung der Konturstreifen macht sich sofort unangenehm bemerklich, wo eine Form nur einseitig durch Konturstreifen begrenzt wird: das einseitige Fehlen der entsprechenden Begrenzung wirkt nicht nur darum störend, weil das Auge nicht sogleich den Anhaltspunkt hat, bis wohin die Teilform sich erstreckt,

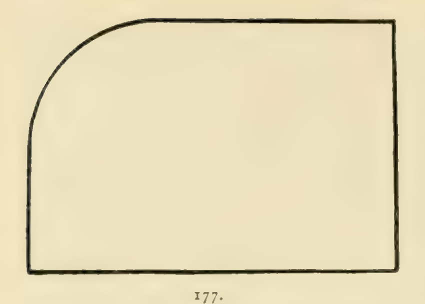

INTRODUCTION

INTRODUCTION

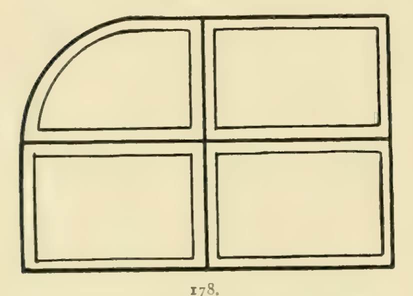
175. DOPPELSEITE AUS E. A. POE'S POEMS.
Richtige Anordnung der äußeren Randbreiten im Verhältnis zum inneren Abstande der Textseiten.

sondern auch darum, weil das Maß des Teiles durch dieses einseitige Fehlen des Grenzstreifens verändert worden ist. Ebenso und aus dem gleichen Grunde wirkt es stets unerfreulich, wenn eine rhythmisch wiederholte Teilung durch Konturstreifen von verschiedener Breite so bewirkt wird, daß die äußeren Streifen weniger breit sind als die inneren, wie die Teilung in der Spitzendecke Fig. 174. Die äußere Begrenzung der Quadratteilung wirkt hier wegen ihres auffällig neuen Maßstabes gegenüber der inneren Begrenzung beunruhigend. Eine geringere Breite der inneren Begrenzung würde dagegen gar nicht auffallen, weil dadurch die Gesamtheit der Teilformen mehr zusammengehalten und so als ein einheitliches Ganzes fürs Auge charakterisiert wäre, das nun als solches in dem äußeren Streifen seine Umrahmung erhielte. Ein weiteres Beispiel für dieselbe Tatsache zeigt die Anordnung der Seiten im Buchdruck, die stets zerrissen wirkt, wenn der äußere Rand rechts und links von den für das Auge gleichzeitig sichtbaren beiden Textseiten auffällig kleiner erscheint als der weiße Zwischenraum der beiden Seiten; während eine größere Breite des äußeren Randes den Anblick stets


176. NATÜRLICHE TEILUNG DER FLASCHE.



177.



178.

177 und 178. ERLEICHTERUNG DER ÜBERSICHT DURCH TEILUNG.

einheitlicher macht. Der gelegentlich gemachte Versuch, die einzelne Textseite mit einem ringsum in gleicher Breite verlaufenden Rand zu versehen,[1]) kann darum nicht richtig wirken, weil der Leser tatsächlich nie die einzelne, sondern stets die Doppelseite zu sehen bekommt.

Im übrigen werden (namentlich bei rhythmischer Teilung) die trennenden Streifen nicht etwa als besondere Glieder der Teilung aufgefaßt, vorausgesetzt, daß sie nur eben durchgängig im gleichen Maßstab gehalten sind. Andererseits können durch richtige Auswahl der Breite des Konturstreifens oft einfachere Verhältnisse der Teilungsformen gewonnen werden.

In erster Linie sind Teilungen erforderlich, wo die Ansicht des Gegenstandes eine komplizierte Form darbietet, die, um überhaupt erfaßt zu werden, in Teile von einheitlichem, geschlossenem Umriß zerfällt werden muß. Gebrauchsgegenstände und architektonische Bildungen geben überaus häufig zu solcher Anwendung der Teilung Gelegenheit. Eine Flasche bietet zwar direkt den Unterschied von Hals und Bauch; aber erst wenn die Teilung fürs Auge bezeichnet wird, erhalten die Maßverhältnisse der Teile ihre Bestimmtheit (Fig. 176). Eine Häuserfaçade wird zwar durch ihre Fensteröffnungen (ev. noch aus anderen im Plan oder in der Konstruktion gelegenen Gründen) stets eine gewisse Gliederung zeigen; in der Regel aber gewinnt diese Gliederung erst durch zugefügte weitere Teilung faßliche Verhältnisse. Die Decke eines nach einer Seite abgerundeten Zimmers hat eine nicht sogleich faßliche Form; durch Teilung kann dieser Form leicht eine übersichtlichere Gliederung gegeben werden (Fig. 177 und 178).



179. MYKENISCHER DOLCH.
Abnahme der Größe der Füllungsformen entsprechend der Verkleinerung der gefüllten Form.

1) So z. B. in R. Hamanns „Impressionismus“, Köln 1908.

Das aus solchen Teilen gebildete Ganze wirkt um so einheitlicher, je mehr es gelingt, entweder für die Ablesung der verschiedenen Teile die gleichen Maßstäbe zu Grunde zu legen oder aber die Verhältnisse, die zwischen den verschiedenen Maßstäben der Teile bestehen, in einfacher Weise sichtbar hervorzuheben. Die letztere Absicht kann insbesondere dadurch erreicht werden, daß man die Teile mit ähnlich geformten, aber in der Größe verschiedenen Füllungen versieht, deren Maßstäbe sich im Verhältnis der zu füllenden Formen selbst vergrößern oder verkleinern. Die vielfach befolgte Methode, in den kleineren Füllungen einer Türe oder eines Möbels die Maßverhältnisse der Gesamtansicht des Gegenstandes genau zu wiederholen, gehört hierher. Weitere Beispiele zeigen die nebenstehenden Figuren 179 und 180.



180. ANTIKE VASE.
Die Verhältnisse der Figuren auf Schulter und Bauch geben zugleich das Maß für das Größenverhältnis eben dieser Teile an.



181. GITTER IN DER LÜBECKER MARIENKIRCHE.
181 bis 183. Beispiele leichtfaßlicher Teilungen.

Alle diese sichtbaren Teilungen brauchen keineswegs den realen Teilen des Gegenstandes zu entsprechen, wie sie in der Konstruktion bedingt sind. So kann etwa an einer Vase der Fuß mit dem unteren Teil des Bauches durch die Dekoration zu einem einheitlichen Teil der Gesamtansicht verschmolzen werden; oder es kann



182. ORNAMENT VOM PISANER TAUFBRUNNEN



183. ORIENTALISCHE STICKEREI.

bei der Façade eines Hauses die Teilung der äußeren Dekoration ganz und gar verschieden sein von der inneren Einteilung der Stockwerke und Zimmer usw. Namentlich aber ist es künstlerisch immer falsch, die dekorative Teilung der konstruktiven da entsprechen zu lassen, wo die letztere verworrene und schwerfaßliche Verhältnisse bietet. Daß auch relativ einfache Formen durch Teilung zu klären sind, hat schon das Beispiel der Einleitung (S. 6f.) gezeigt. Teilungen dieser Art können sehr häufig, namentlich im textilen Gebiete, an Bucheinbänden, auf Plakaten u. dgl. zur Anwendung kommen. Die beistehenden Figuren 181 bis 183 geben Beispiele, welche diese Wirkung besser als alle theoretischen Darlegungen zeigen können.

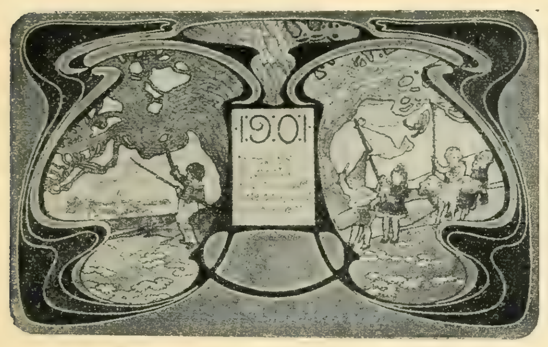
Sinnlos dagegen sind alle Teilungen, die, statt dem Auge eine Erleichterung der Auffassung des Gesehenen zu gewähren, vielmehr neue Hindernisse für diese Auffassung schaffen. Hierher gehört in erster Linie alle Ornamentik, die dem Prinzip der Oberflächenlinien widerstreitet oder die Orientierungen über die Hauptrichtungen verhindert — eine Ornamentik, für die sich im heutigen Kunstgewerbe manche Beispiele finden.



184. PORTIERE VON VENABLES.
Schwer faßliche Teilung.



185. MODERNE BOWLE.
Die Teilungslinien auf dem Gefäßbauch widersprechen dem Prinzip der Oberflächenlinien. (Zugleich als Beispiel zerfallender Silhouette; vgl. Fig. 111 f.)




186. KALENDER.
Beispiel sinnloser Teilung: die Teile zeigen völlig unfaßliche Formen.

Eben dahin gehören alle jene Teilungen, die bloßem Streben nach origineller Wirkung ohne das nötige Taktgefühl für die künstlerische Bedeutung der Teilung entsprungen sind — Teilungen, wie sie die Beispiele 184 bis 186 zeigen.

Gemäß der Begründung für die künstlerische Wirkung der Teilung muß sich diese Wirkung um so lebhafter einstellen, je geschlossener die Teile sich dem Auge darbieten, während bei jeder zerrissenen Teilung der Beschauer im Zweifel darüber bleibt, zu welchem Gliede der Teilung



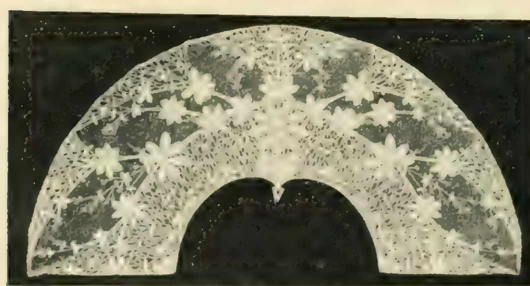
187. RENAISSANCESPITZE.
Beispiel geschlossener Teilung.

er irgend ein Stück der gesehenen Fläche zu rechnen hat. Die nebenstehend abgebildeten Spitzenmuster dienen als Beispiel für diesen Gegensatz.

Prinzip der Füllung.

Die ornamentale Füllung eines gegebenen Flächenstückes hat nach den früheren Betrachtungen die Aufgabe, die gegebene Form dadurch bekannter zu machen, daß statt ihrer Maßverhältnisse diejenigen einer gewohnteren Form — eben der füllenden Form — dem Auge dargeboten werden.

Damit die Füllung dieser Aufgabe gerecht wird, muß sie vor allem sich an den Umriß der zu füllenden Form hinreichend enge anschließen, so daß ihre Maßverhältnisse wirklich für den Beschauer diejenigen der gefüllten Form ersetzen. Bleibt der Umriß der letzteren unzulänglich gefüllt, so geht die Wirkung verloren, weil dieser Umriß dann nicht mehr als die Grundform der Füllung nach dem Prinzip des abstrakten Sehens erkannt wird, so daß für die Auffassung des Ornaments andere Maßverhältnisse als für diejenige der gefüllten Form maßgebend werden.



188. SPITZE VON HOFMANNINGER.
Beispiel zerrissener Teilung.

Beispiele solcher unzulänglichen Füllung sind namentlich im deutschen Kunstgewerbe

des 19. Jahrhunderts auf Schritt und Tritt anzutreffen. Fast alle naturalistische Ornamentik, die in der Regel ihrer Natur nach keine geschlossenen Gesamtformen aufweist, gehört hierher. So vor allem die beliebten naturalistischen Blumenbouquetts als Füllungen auf Tellern und Tassen, die verstreuten Blumen auf Deckchen usw.



189. LÖWE NACH W. CRANE.
Beispiel richtiger Füllung.

Die füllende Form muß weiterhin, um ihren künstlerischen Zweck zu erfüllen, dem Beschauer bekannte Maßverhältnisse zeigen.

Hierzu ist, falls es sich um eine Naturform handelt, in erster Linie notwendig, daß der betreffende Gegenstand in einer charakteristischen Ansicht wiedergegeben wird und zwar, da es sich der Aufgabe gemäß nur um die Auffassung einer zweidimensionalen Erscheinung handelt, in einer solchen Ansicht, die so wenig als möglich die Ablesung vor verkürzt gesehenen Teilen beansprucht, die also möglichst flach erscheint.

Zweitens aber darf die füllende Form nicht von irgendwelchen dem Beschauer gänzlich ungewohnten Gegenständen hergenommen sein, die keine bekannten Maßverhältnisse zeigen. Neue Formen aus dem Tier- oder Pflanzenreich zur dekorativen Ausgestaltung zu benützen hat nur dann Sinn, wenn diese Formen sich



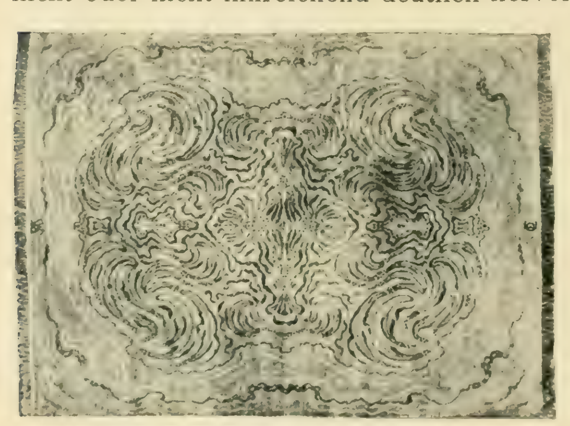
190. GESTICKTES DECKCHEN.
Beispiel sinnloser Füllung. Ebenso 191.



191. EINGELEGTER STUHL.
(Vgl. Fig. 190.)

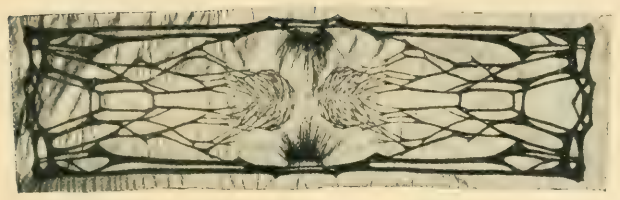
durch besonders einfache, leicht zu erfassende Maßverhältnisse auszeichnen. Die heute so vielfach beliebte ornamentale Verwertung bizarr geformter niederer Lebewesen und mikroskopischer Präparate ist eine Verirrung, auf die nur eine von künstlerischem Gefühl nicht mehr beherrschte Neuerungssucht verfallen konnte. Der Beschauer hat beim Betrachten solcher Erzeugnisse ungefähr das Gefühl, als ob er auf chinesisch angesprochen würde.

Es ist in unserer Zeit in den kunstgewerblichen Lehranstalten üblich geworden, die Schüler zum „Stilisieren“ von Naturformen anzuhalten, um ihnen für vorkommende Füllungsaufgaben einen ausreichenden Besitz an neuem Formenmaterial mitzugeben. Wenn solches Stilisieren nicht statt künstlerischen Gewinnes vielmehr Verirrungen zu Tage fördern soll, so ist dabei auf folgende Punkte zu achten, die heute in der Regel nicht oder nicht hinreichend deutlich hervorgehoben werden.

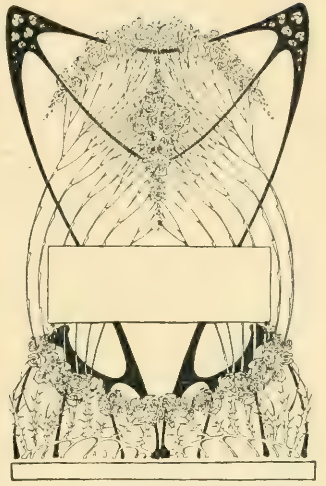


192. TEPPICH VON O. ECKMANN.
Beispiel unverständlicher Füllung.

Erstlich hat es keinen Sinn, eine gegebene natürliche Erscheinung für die Verwendung im Flächenornament in der Weise zu „stilisieren“, daß man nur eben die räumliche Modellierung und etwa noch gewisse Komplikationen des Umrisses aus der Erscheinung wegläßt, um auf diese Weise eine einfachere Ansicht zu gewinnen. Es ist vielmehr beim Stilisieren immer in erster Linie zu fragen, ob bei solchem Weglassen noch eine



193. TISCHLÄUFER VON FUNKE.



194. BUCHSCHMUCK VON SCHMITZ-DIETRICH.



195. TEPPICH VON PANKOK.
193 bis 195 geben Beispiele unverständlicher Füllungen.

kenntliche Erscheinung übrig bleibt, d. h. eine solche Erscheinung, die sofort wenigstens nach ihren Maßverhältnissen aufzufassen ist, und zweitens, ob der Umriß dieser Form sich einer gegebenen Figur von einheitlichem geschlossenem Umriß hinreichend nahe anschmiegt, um als Füllung derselben verwendet zu werden. Es sind also durchaus nicht alle Naturformen ohne weiteres als Füllungen zu stilisieren.

Was die Forderung der kenntlichen Erscheinung angeht, so wird diese stets am besten dadurch erfüllt, daß der betreffende Gegenstand nicht nach der Natur, sondern aus der Vorstellung gezeichnet wird. Was in der Vorstellung haftet, ist regelmäßig eben ein solches flächenhaftes, kenntliches Bild. Ohne die Anpassung an einen gegebenen zu füllenden Umriß aber bleibt dieses Bild für die ornamentale Verwendung wertlos. Insbesondere




196. PLAKAT.
Beispiel einer Stilisierung mit nicht ablesbaren Verkürzungen.

sind alle jene Bestrebungen im Prinzip verfehlt, welche durch Zusammensetzung der vermeintlich stilisierten Naturformen ein größeres Muster erzeugen wollen, ohne sich zuvor durch entsprechende Teilung der gegebenen zu füllenden Form die Umrisse für die Teile zu verschaffen, aus welchen jenes größere Ganze sich zusammensetzen soll. Der Weg der Kunst führt nicht vom Teil zum Ganzen, sondern vom Ganzen zum Teil: nur die Anordnung der Teile, die sich aus einer Gesamtvorstellung heraus ergibt, kann einheitlich wirken, während eine bloße Summe von Teilen, die sich nicht aus einem solchen Ganzen entwickelt hat, stets des inneren Zusammenhanges entbehrt und für das Auge auseinanderfällt.

Falls die Teile der stilisierten Naturform sich in Folge der mangelnden Modellierung nicht hinreichend klar von einander abheben, um das gegenständliche Bild sogleich vor dem Beschauer entstehen zu lassen, sind dieselben durch farbig abgehobene Umrißlinien zu trennen, wie es die Abbildungen 197 und 198 zeigen. Auch für die Gesamtform, die als Füllung eines gegebenen Umrisses Verwendung finden soll, ist solche Konturierung oft mit Vorteil anzuwenden: nicht nur, wo es sich darum handelt die Abhebung auf größere Distanz sichtbar zu machen, sondern namentlich auch da, wo die füllende Form sich dem Umriß nicht hinreichend nahe anschmiegt. In diesem Fall entsteht zwischen dem Umriß der zu füllenden Form und der Füllung ein Streifen, dessen Breite je nach dem Vor- und Zurückweichen der füllenden Form variiert. Diesen Streifen als Konturstreifen einheitlich zu gestalten und hervorzuheben ist stets

günstig für die Wirkung: denn einerseits muß, damit der Konturstreifen die Form eines einheitlichen Linienzuges erhält, die füllende Form so weit an die Umrahmung angeschmiegt werden, daß die Veränderung der Breite des Konturstreifens die Grenzen nicht überschreitet, innerhalb deren der Streifen noch als Linie wirkt; andererseits wird gerade bei komplizierten Füllungen durch den charakteristischen Kontur der erwünschte Anhalt für die einheitliche Auffassung des Formganzen dargeboten.



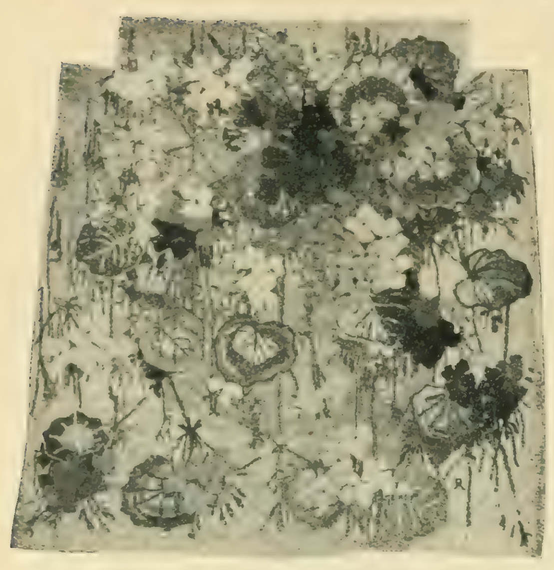
197. KOPTISCHE WIRKEREI.
Beispiel richtiger Flachstilisierung.

Das Gesagte ist nicht dahin mißzuverstehen, als ob zur Füllung eines gegebenen Raumteiles stets nur eine einzige geschlossene Form zu verwenden wäre. Vielmehr kann die Füllung sich sehr wohl aus mehreren, gedanklich gar nicht zusammengehörigen Teilen zusammensetzen, wenn diese nur im ganzen faßlich wirken. Die dekorative Kunst aller Zeiten hat von der Ausfüllung entstehender Lücken durch neue Formen — Punkte, Sterne usw. — ausgiebigen Gebrauch gemacht.

Eine überaus wichtige Frage bei allem „Stilisieren“ bleibt endlich noch diejenige der Anpassung der Formen an die Technik, in welcher das Muster zur Ausführung kommen soll. Für die Ausführung eines Musters mit Hilfe der Kurbelmaschine ist die Anordnung ganz anders zu treffen, als etwa für die Ausführung in Seidenweberei, für Steinfliesenarbeit ganz anders als für eine Klöppelspitze. Solche Verschiedenheiten der Anordnung sind nicht etwa bloß um der technischen Möglichkeit der Ausführung willen, sondern auch deswegen nötig, weil manche Details der Formgebung in der einen Technik stärker oder weniger stark hervortreten als in der andern — so z. B. in Folge der verschiedenen Schattenwirkungen des feineren und gröberen Materiales bei verschiedenen Arten der Stickerei.



198. FÜLLUNG VON W. CRANE.
Beispiel für die Trennung der stilisierten Formen durch Kontur.



199. GESTICKTE FÜLLUNG VON PAPADOPULO.
Verwirrende Wirkung naturalistischer Füllung.

Wer daher bei Anfertigung dekorativer Entwürfe nicht eine bestimmte Art der Ausführung ins Auge faßt und auf Technik und Material dieser Ausführung die erforderliche Rücksicht nimmt, wird in der Regel nicht nur nichts technisch Brauchbares, sondern auch nichts künstlerisch Richtiges zu Tage fördern.

Künstlerisch völlig unbegründet ist dagegen die neuerdings gehörte Behauptung, daß ein für eine bestimmte Technik erfundenes Muster in keiner anderen Technik zur Ausführung kommen dürfe. Die Ausführung eines ursprünglich für Steinmosaik gedachten Musters in Plattstichstickerei kann für das Auge genau so gut wirken wie die Ausführung in der ursprünglich beabsichtigten Technik.

Ganz allgemein aber ist zu beachten, daß zur Füllung durchaus nicht notwendig Naturformen in Anwendung kommen müssen. Nicht nur ist eine einfache geometrische Ornamentik in vielen Fällen von weit besserer Wirkung als die Verwendung von Naturformen, sondern auch die letzteren erfüllen nach dem zu Grunde liegenden Prinzip ihre Aufgabe im allgemeinen um so besser, je mehr die Naturform einer einfachen geometrischen Form angenähert wird. Mag dabei die Kenntlichkeit der Naturform schließlich fast verloren gehen, wie es in der orientalischen Textilkunst so häufig der Fall ist, so wird durch die einfache geometrische Form dafür vollgültiger Ersatz geboten, indem eben diese Form die Übersichtlichkeit der Maßverhältnisse im gleichen oder in noch höherem Grade gewährt, wie die Naturform. (Vgl. Fig. 200 u. 201.)

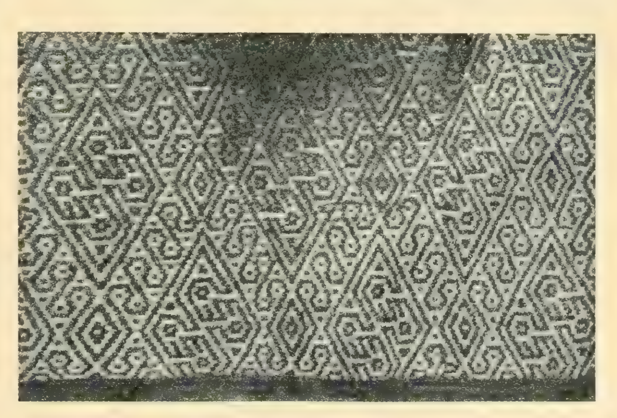
Bei aller Verwendung von Füllungsformen ist die Forderung strenge einzuhalten, welche weiter oben für alle Flächendekoration hinsichtlich des Tiefenmaßes und der Einheitlichkeit desselben aufgestellt wurde. Ob reines „Flachornament“, d. h. Ornament ohne jede Tiefenwirkung, oder aber Ornament mit einer geringen Tiefenwirkung zur Anwendung gebracht werden

soll, darüber entscheiden entweder funktionelle Rücksichten oder die Willkür des Künstlers. Fußböden etwa mit Füllungen zu versehen, die räumliche Tiefe zeigen, wird im allgemeinen dem Zweck des Bodens nicht entsprechen und schon darum für das Auge nicht allzu erfreulich sein[1]. Immerhin kann auch hier wie in den meisten Fällen eine Darstellung mit geringem durchgängig gleichen Tiefenmaß statt des Flachornamentes eintreten, wie auch plastische Dekoration von geringer Tiefe in vielen Fällen keine großen Unzukömmlichkeiten mit sich bringt; man denke etwa an die Grabreliefs auf den Fußböden so vieler alter Kirchen.



200. FLIESENMUSTER VON POWELL.

Hat man aber einmal Flachornament gewählt, so wirkt es stets als Fehler, wenn nun innerhalb der sonst flach gehaltenen Zeichnung irgendwelche Tiefenwirkungen auftreten. Bei der Anwendung gegenständlicher Formen im Flachornament sind folglich alle Anordnungen zu vermeiden, die als Raumwerte wirken. Vor allem dürfen also im reinen Flachornament keine Überschneidungen — insbeson-



201. ALTPERUANISCHES GEWEBE.

200 und 201. Beispiele der guten Wirkung rein geometrischer Formen ohne erkennbare gegenständliche Bedeutung.

1) In einer Kirche in Südamerika war der Fußboden mit einem schattierten Mosaik versehen, das wie eine Anordnung von Würfeln mit gleichgroßen Zwischenräumen wirkte. Indianer, die zufällig in die Kirche kamen, setzten vorsichtig die Füße nur auf die Stellen, die als die oberen Flächen der Würfel wirkten, und vermieden sorgfältig in die vermeintlichen Lücken zu treten.



202. TEPPICH VON MUNTHE.

dere auch keine Überschneidung der Umrahmung — keine Modellierung durch Licht und Schatten (geschweige Schlagschatten) oder durch verschiedene Farbtöne, noch auch irgendwelche perspektivische Raumwerte in der Zeichnung auf der Fläche auftreten.

## Prinzip der Rhythmik.

Die rhythmische Wiederholung der Teilung erfordert nicht zugleich Wiederholung der Füllung; dagegen kann umgekehrt die rhythmische Wiederholung der Füllung natürlich nur stattfinden, soweit die Teilung sich entsprechend wiederholt.



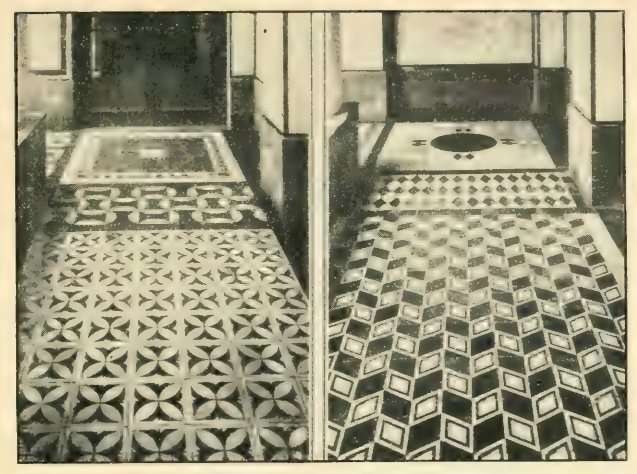

203. BUCHDECKEL VON GRIMM.

202 und 203. Beispiele für die Unterbrechung der flachen Stilisierung durch Raumwerte.

Rhythmische Wiederholung der Füllung kann besonders da für den früher bezeichneten Zweck der Rhythmik dienen, wo die Teilungsformen schwieriger zu erfassen sind: durch die Füllungsrhythmik kann überall auch bei verwickelten Teilformen für leichte Auffassung gesorgt werden, so daß mit diesem Hilfsmittel stets die mannigfaltigste und reichste dekorative Ausgestaltung ermöglicht wird — ein Reichtum, der durch verschiedene Färbung der rhythmisch wiederholten Formen noch weiter gesteigert werden kann.

Zeigen umgekehrt die rhythmisch aneinander gereihten Teilformen an sich bereits leicht faßliche Verhältnisse, so kann die Füllung beliebig variieren, womit abermals Gelegenheit zu höchstem Reichtum der Dekoration gegeben wird. Zu beachten ist nur, daß auch hier die wechselnden

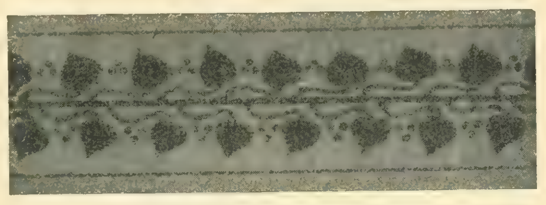
Füllungen augenfällig gleiche Maßverhältnisse zeigen müssen und nicht etwa, wie es namentlich durch Betonung einseitiger Richtungen geschieht, eine Täuschung oder einen Zweifel über die Gleichheit der gefüllten Teilformen hervorrufen dürfen.



204. BODENDEKORATION VON BEHRENS.
Richtige und falsche Dekoration: das Bild rechts erweckt den Eindruck einer im Zickzack gewellten Fläche.

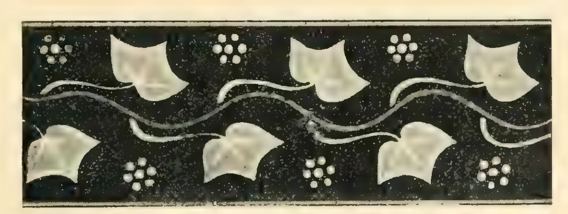
Es versteht sich nach dem früheren von selbst, daß die Hauptlinien der rhythmischen Ornamentik (also entweder die Teilungsstreifen oder die betonten Linien der Füllungsformen) im allgemeinen dem Prinzip der Oberflächenlinien entsprechend zu führen, jedenfalls aber nicht in auffälligem Widerspruch zu diesem Prinzip anzuordnen sind (Fig. 204).

Unter den verschiedenen Möglichkeiten, die sich für die Anwendung rhythmischer Gestaltung ergeben, sollen hier nur einige der wichtigsten besonders hervorgehoben werden.

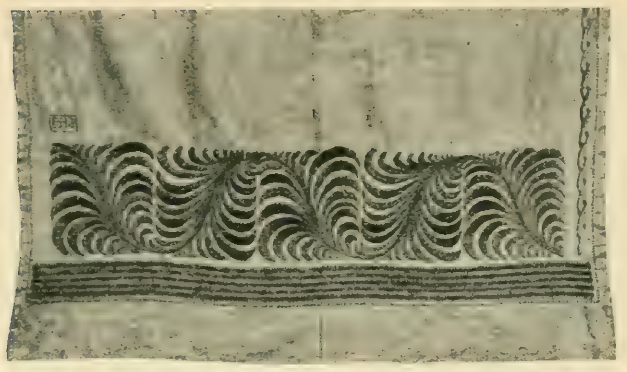


205. GRIECHISCHES BANDMUSTER.

Von eindimensionaler („linearer") Rhythmik oder einfacher Reihung sprechen wir da, wo ein Streifen von im wesentlichen gleichbleibender Breite in gleichgroße Abschnitte zerlegt ist, die eventuell mit gleichen Mustern gefüllt sind. Der Streifen kann dabei ebensowohl in gerader wie in gekrümmter Form verlaufen. Wo seine Richtung an bestimmten Punkten sich plötzlich ändert,



206. GRIECHISCHES BANDMUSTER.



207. DECKE, ENTWORFEN VON C. SATTLER.
205 bis 207. Beispiele einfacher Reihungen.

ergibt sich für die Füllung das Problem, trotz dieser Richtungsänderung den rhythmischen Eindruck für das Auge zu erhalten — das Problem der Ecke.

Zur linearen Rhythmik gehören erstlich alle rhythmisch geteilten Bänder und Bordüren, mögen sie nun in Textilkunst, in Architektur, in Töpferei oder wo immer auftreten; weiterhin Säulenreihen, Gitter, Querbalkendecken von gleichbleibender Breite der Balkenabstände, Alleen usw. Als besonderer Fall dieser Art von Rhythmik ist der rhythmisch geteilte Kreis zu erwähnen. Nicht nur der kreisförmige Rand eines Tellers etwa ist durch Teilung als rhythmisches Band zu gestalten, sondern auch die gesamte Kreisfläche kann (etwa durch Strahlenteilung) rings um den Mittelpunkt rhythmisch gegliedert werden. (Vgl. Fig. 208 u. 209).

Ein anderer Spezialfall der linearen Rhythmik ist die Symmetrie: wir erkennen zwei Zeichnungen in der Fläche sofort als gleich, wenn sie von einer Mittellinie nach rechts und links in gleicher Weise entgegengesetzt verlaufen. Da durch solche Anordnungen die Mittellinie auffällig betont wird, so muß ihr auch in der Anwendung stets eine solche Stellung gegeben werden, bei der diese Betonung künstlerischen Sinn hat. Tritt eine symmetrische Teilung vereinzelt auf, so kann diese Forderung in der Regel dadurch erfüllt werden, daß die Mittellinie in eine der Hauptrichtungen fällt. Ist dagegen die symmetrische Teilung nur ein Glied eines größeren Ganzen (z. B. radial angeordneter Ornamente), so wird regelmäßig eine der Hauptteilungslinien dieses größeren Ganzen als Symmetrieachse zu wählen sein.

Auch bei der symmetrischen Teilung kann entweder nur der Umriß der beiden Hälften oder zugleich auch die Füllung symmetrisch gestaltet sein.

Wo die rhythmische Reihung — entgegen dem Ursprung der rhythmischen Gestaltung aus der Teilung eines gegebenen Ganzen — durch Zusammenstellung von Teilen (etwa durch Schablonierung) hervorgebracht wird, pflegt die zu teilende Strecke nicht ohne Rest durch das gegebene Muster teilbar zu sein. Durchaus unkünstlerisch wirkt es, wenn man in



208. CHINESISCHER TELLER.

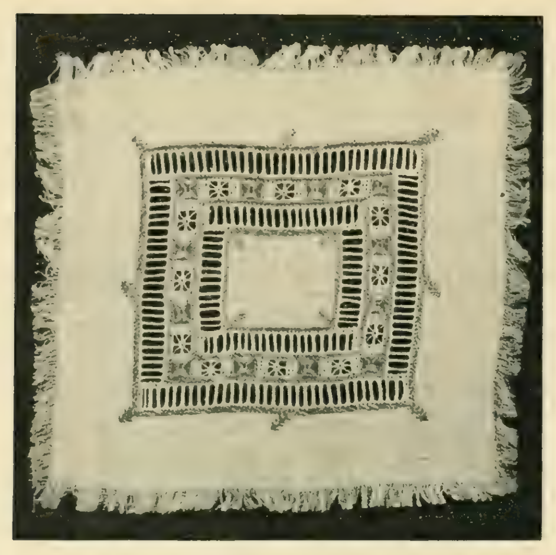
solchem Falle nach der Gepflogenheit der meisten Dekorationsmaler die Füllung einfach abbricht, so daß am Ende der Reihe ein abgerissenes Bruchteil der Füllung auftritt. Durch eine an der kritischen Stelle eingeschobene neue Füllung kann der Fehler korrigiert werden: sei es daß diese Füllung mit dem rhythmischen Motiv überhaupt keine Verwandtschaft aufweist oder daß sie dieses Motiv in einem einseitig verkleinerten Maßstab wiederholt. Ähnlich ist in den Fällen zu verfahren, in welchen aus äußeren (z. B. konstruktiven) Gründen die Rhythmik einer Reihung eine Maßveränderung erleiden muß.

Eine rhythmische Reihung kann entweder beim Nachgehen in beiden Richtungen gleiche Bilder zeigen oder aber beim Durchlaufen nach der einen Richtung sich wesentlich anders erweisen als beim Durchlaufen in der entgegengesetzten Richtung. (Eventuell kann der Unterschied beider Bilder nur derjenige symmetrisch verschiedener Gestaltung sein.) Wir nennen die ersteren Reihungen richtungslose, die anderen gerichtete Reihungen. Vielfach wird im letzteren Falle — meist auf Grund funktioneller Tatbestände — das Auge leichter nach der einen als nach der anderen Richtung gezogen; wir sagen dann, daß die Reihung nach der ersteren Seite gerichtet sei. Die verschiedene Wirkung solcher Richtungen ist für die Orientierung über die Maßverhältnisse zu beachten. Zwei parallel neben einander gelegte gleiche, aber entgegengesetzt gerichtete Reihungen wirken nicht als symmetrische Teilung und dürfen daher da, wo es auf Symmetrie ankommt, nicht verwendet werden.



209. ANTIKES STADTWAPPEN.

208 bis 209. Beispiele der Kreisrhythmik.

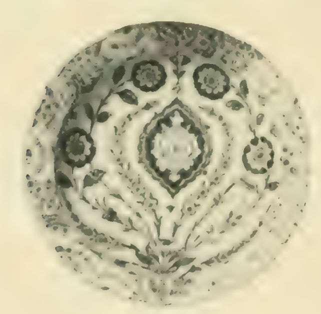


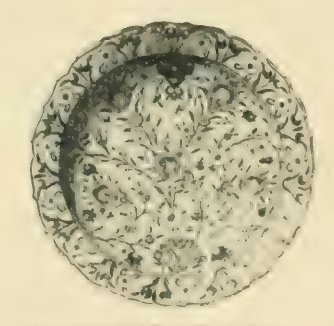
210. ORIENTALISCHE DURCHBRUCHARBEIT.
Ecklösung durch die im Muster gelegene Anschlußmöglichkeit nach mehreren Seiten hin.

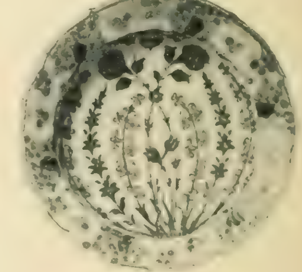
Zu unterscheiden von der Richtung der Reihung ist die Orientierung des füllenden Motivs. Dieses Motiv kann nach allen Seiten im wesentlichen gleichartig oder nur nach einigen Seiten gleichartig oder endlich durchaus einseitig gestaltet sein, so daß es keine zwei Seiten des Motivs gibt, nach welchen sich ähnliche Anschlußmöglichkeiten fänden. Diese Unterschiede sind für die Lösung des Eckproblems von Wichtigkeit.

Allseitig gleiche Motive gestatten ohne weiteres die Fortsetzung der Reihung nach jeder beliebigen Richtung; bei solchen Motiven, die nach zwei zu einander senkrechten Richtungen gleiche Anschlußmöglichkeiten ergeben, ist rechtwinklige Änderung der Richtung ohne weiteres zu bewerkstelligen (Fig. 210). Die Schwierigkeiten der Ecklösung beginnen erst bei den nur nach einer Richtung orientierten Motiven.

Die Forderung, die jede Ecklösung zu erfüllen hat, ist die, daß für das Auge kein plötzliches Hindernis für die Erkenntnis der Maßverhältnisse der Teile bemerklich wird. Dies läßt sich auf doppelte Weise erreichen: ent-

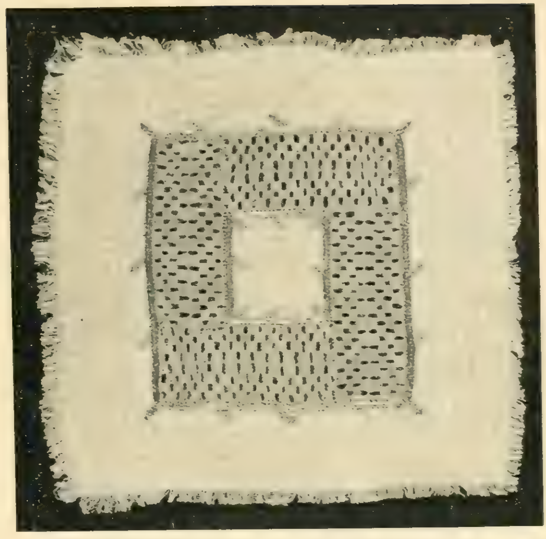






211. RHODISCHE TELLER.
Beispiele symmetrischer Teilung.

weder durch die bloße Teilung ohne Hilfe der Füllung oder mit Hilfe der Füllüng. Die erstere Lösung bietet sich namentlich bei rechtwinkliger Ecke in einfacher Weise dar: man braucht nur das gemeinsame Quadrat der beiden senkrechten Reihungen sichtbar abzugrenzen, um es — vermöge seiner einfachen Form — sogleich faßlich zu besitzen. Eine entsprechende Füllung des Quadrates kann dann beliebig hinzutreten. (S. Fig. 213.) Nur erleidet bei solcher Lösung der Fortschritt der rhythmischen Reihung eine Unterbrechung, die um so auffälliger wird, je fließender diese Reihung selbst gestaltet ist und namentlich je mehr ihre einzelnen Glieder selbst von der quadratischen Gestalt abweichen.



212. ORIENTALISCHE DURCHBRUCHARBEIT.
Ecklösung durch Abbrechen der Reihung.

Auch für die zweite Art der Lösung bietet sich zunächst eine sehr einfache Gestaltung dar: man läßt das Eckquadrat jeweils nur zu einer der beiden Richtungen gehören und stößt die neue Richtung unvermittelt daran (Fig. 212). Aber diese Lösung ist in den wenigsten Fällen von guter Wirkung, weil sie — wenn auch ohne die Rhythmik zu zerstören — doch dem Auge nicht über die Richtungsänderung hinweghilft.

Am befriedigendsten ist diejenige Art der Lösung, welche die Richtungsänderung in der Ecke dem Auge dadurch gleichsam aufnötigt, daß sie mit geringen Änderungen das gleiche Füllungsmotiv und ähnliche Verknüpfungen wie in den Längsreihen auch in der Ecke zur Anwendung bringt. Häufig läßt sich diese Verknüpfung und der



213. RAHMEN.
Ecklösung durch ein eingeschobenes Quadrat.

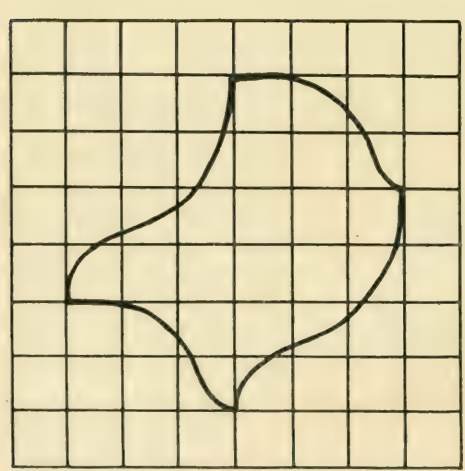


214. GRIECHISCHE FUSSBODENBORDÜRE.
Ecklösung durch Umkehrung des Motivs.

Eindruck des gleichen Maßstabes der Füllung in der Ecke durch die Umkehrung des Motivs erreichen (Fig. 214). Diese Art der Lösung pflegt sich allerdings nicht von selbst darzubieten, sondern gibt dem Künstler reiche Gelegenheit, seine Erfindungsgabe zu zeigen

Zur Vermeidung von Mißverständnissen sei übrigens bemerkt, daß im allgemeinen durchaus keine zwingende künstlerische Notwendigkeit besteht, bei einer rechteckig gestalteten Bordüre die horizontalen und die vertikalen Streifen mit gleichartig fortlaufender rhythmischer Füllung zu versehen. Es kann vielmehr eventuell sehr wohl das horizontale Band ganz anders ausgestaltet sein als das vertikale und auch bereits in der Breite sich von diesem unterscheiden. (Vgl. Fig. 62.)

Von zweidimensionaler oder Flächenrhythmik sprechen wir in allen Fällen, in welchen die rhythmische Wiederholung eines Motivs sich nicht nur nach einer, sondern gleichzeitig nach zwei verschiedenen (in der Regel zu einander rechtwinkligen) Richtungen fortsetzt, so daß also der Rhythmus sich nicht nur in der Breite des Motivs, sondern ohne Beschränkung in der Fläche ausbreitet. Man kann eine rhythmische Teilung dieser Art stets in der Weise zu Wege bringen, daß man die zu teilende Fläche zunächst gleichmäßig in kleine Quadrate teilt, alsdann von einer Ecke eines dieser Quadrate zur entsprechenden Ecke eines anderen Quadrates eine beliebige Linie zieht, die sich nur nicht selbst überschneiden darf, dieselbe Linie von der Ecke eines anderen Quadrates aus parallel zu der ersteren zieht und die vier so hervorgehobenen Ecken durch zwei weitere parallele Linienzüge verbindet, so daß eine geschlossene Figur entsteht. (Fig. 215.)



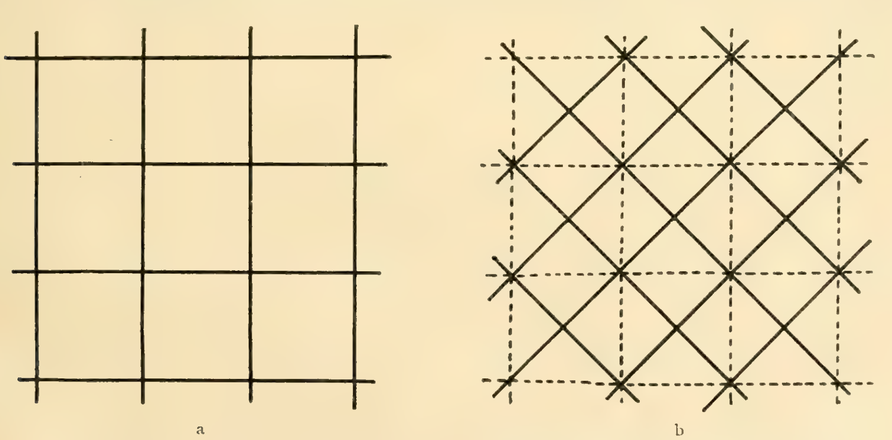
215. SCHEMA ZUR FLÄCHENRHYTHMIK.

Man sieht sogleich, wie sich durch Fortsetzung dieses Verfahrens die ganze Fläche in Figuren derselben Gestalt teilen läßt.

Allein so mannigfaltige Teilungen auf diese Weise gebildet werden können, so sind dieselben doch bestimmten Beschränkungen unterworfen vermöge der Lage der zu teilenden Fläche. Handelt es sich um Gewebe, die in beliebig gerichtete Falten fallen sollen, so wird je nach der Weichheit des Stoffes die Größe der Teilung einzurichten sein: damit die Rhythmik noch sichtbar bleibt, können bei schwereren, in breite Falten fallenden Brokaten weit größere Muster angebracht werden als bei weichen, feinfaltigen Stoffen. Handelt es sich aber um Dekoration von Flächen mit fest gegebenen Richtungs- und Neigungsverhältnissen, so müssen die charakteristischen Oberflächenlinien und die Hauptrichtungen entsprechend berücksichtigt werden. So dürfen vor allem bei ebenen und rechteckigen Flächen (z. B. bei Zimmerwänden) nicht etwa beliebige schief gereihte Motive benützt werden, sondern die



216. ANTIKER SEIDENSTOFF.
Beispiel rhythmischer Flächenteilung mit kompliziertem Umriß




217. SCHEMATA DER FLÄCHENTEILUNG MIT BETONUNG DER HAUPTRICHTUNGEN.



218. BUCHEINBAND.
Man beachte, wie die Teilung sowohl von oben wie von unten her das Ganze in zwei einander überschneidende Quadrate zerlegt.

Reihungen sind mit Betonung der senkrechten und horizontalen Richtung anzuordnen, was entweder nach dem Schema der Teilung a oder der Teilung b der umstehenden Figur 217 geschehen kann. Füllungen, die nach dem letzteren Schema angeordnet sind, heißen versetzte Muster.

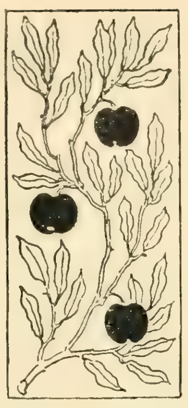
Analog wie bei der linearen Reihung sind auch hier abgebrochene Füllungen tunlichst zu vermeiden, was im schlimmsten Falle stets durch Einschieben neuer Formen an den Grenzen der dekorierten Fläche geschehen kann. Mit Vorteil ist ferner auch bei der Flächenrhythmik jenes Prinzip zu befolgen, von welchem bereits oben die Rede war, daß man nämlich die Verhältnisse der Gesamtform der zu füllenden Fläche in jedem einzelnen Teil wiederholt. Die Auffassung der Verhältnisse des einzelnen Teiles ist dann eventuell noch durch entsprechende Füllung zu erleichtern.

Die bisher betrachteten Mittel zur Erleichterung der Auffassung von Maßverhältnissen in der Fläche sind nicht die einzigen. Es lassen sich noch eine Reihe weiterer typischer Anordnungen herstellen, die ebenso leicht sichtbare Maßverhältnisse zeigen, wenn auch die Bedingungen, durch welche deren Auffassung erleichtert wird, nicht ebenso einfach darzulegen sind.

Eine besonders leichtfaßliche Anordnung ist diejenige, welche ein Rechteck durch eine Mittelfigur gleichsam in zwei einander überschneidende Quadrate zerfallen läßt, für deren gemeinsamen Teil eben jene Mittelfigur oder eine sonstige Füllungsanordnung den Maßstab darbietet. Nach diesem




219. ETIKETTE VON HUPP.
Die Bordüre dient als Beispiel der Steigerungsrhythmik.



220. FÜLLUNG VON CRANE.

Prinzip ist die große Mehrzahl der klassischen Bucheinbanddecken gestaltet; auch in der Architektur findet dasselbe überaus häufige Verwendung. (S. Abb. 218 u. Tafel XI.)

Ferner gehören hierher die Fälle, welche ich als Steigerungsrhythmik bezeichne, weil sie durch eine regelmäßige Zu- oder Abnahme in den Maßverhältnissen der Teile bez. der Füllungen die Auffassung des Ganzen erleichtern. Beispiele solcher Steigerungsrhythmik bietet die frühere Figur 179 auf S. 146 sowie die Bordüre in Fig. 219.

Ähnlich in ihrer Wirkung sind die Anordnungen, welche die Maße weder durch gleiche Teilung noch durch gleichartige oder gleichmäßig gesteigerte Füllung, sondern dadurch sichtbar machen, daß Teile von verschiedener Form, aber von gleichem Flächeninhalt durch Formen bezeichnet werden, die, aus ähnlichen Elementen zusammengesetzt, von dieser Gleichheit des Flächeninhalts (eventuell von gleichartiger Zunahme dieses Inhalts) dem Beschauer gleichsam Bericht erstatten. (S. besonders Fig. 220.) Auf Bildungen dieser Art beruht auch in der malerischen Darstellung des Raumes jene Eigenschaft der Komposition, die man als das Gleichgewicht im Bilde bezeichnet.

SECHSTES KAPITEL.

# DIE MITTEL ZUR GESTALTUNG DES GESAMTRAUMES.

## 25. Die Überschneidung.

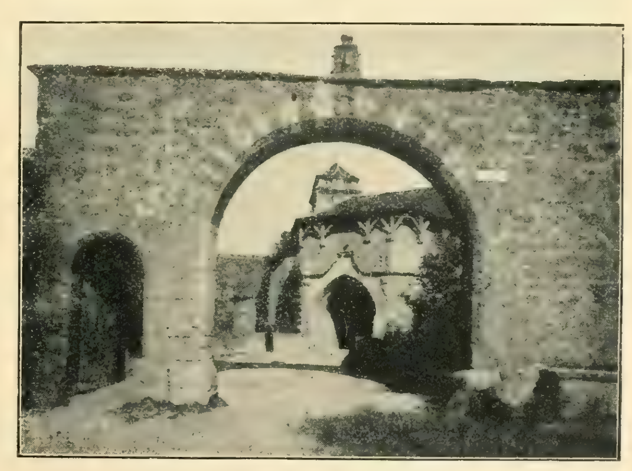
Als eines der ersten und überzeugungskräftigsten Merkmale für die Erkenntnis von Tiefenunterschieden der gesehenen Gegenstände haben wir die Überschneidung kennen gelernt. Über die Art ihrer Anwendung ist wenig zu bemerken: daß diese Anwendung sowohl im realen Raum wie in der bildlichen Darstellung überall erwünscht ist, wo es auf sofortige Erkenntnis von Näher und Ferner ankommt, bedarf nicht besonderer Erwähnung, und die Anordnungen, durch welche man stets Überschneidungen gewinnen kann, sind so mannigfaltig, daß es nicht möglich ist, sie im einzelnen aufzuzählen. Wo für die Ablesung eines Raumganzen verschiedene parallele Flächen in Betracht kommen, wird man, wie schon früher bemerkt, den Blick durch Überschneidung von der einen auf die andere Fläche überlenken; insbesondere wird die einheitliche Ablesung der perspektivischen Raumwerte auf solche Weise gefördert. Natürlich sind dabei solche Anordnungen zu vermeiden, durch die so viel von den überschnittenen Gegenständen verdeckt wird, daß diese nicht mehr genügend kenntlich erscheinen. Sind etwa Figuren als Raumwerte benützt, so genügt schon das geringste Maß der Überschneidung, wodurch vielleicht noch kein Gelenk der rückwärtigen Figur verdeckt wird, um jenen Zweck der Überleitung des Blickes zu erreichen.

Handelt es sich nicht um die Darstellung auf der Bildfläche, sondern um reale architektonische Gestaltung, so ist stets darauf zu achten, daß die Überschneidungen von den Ansichtsseiten her sichtbar werden. Bisweilen tritt die Überschneidung erst dadurch auffällig hervor, daß die dem Beschauer näher gelegenen architektonischen Glieder — z. B. Umfassungsmauern oder Gitter — mit Bekrönungen versehen werden, die sich gegen die rückwärts gelegenen Gegenstände abheben (Fig. 223). Vortreffliche Bei-

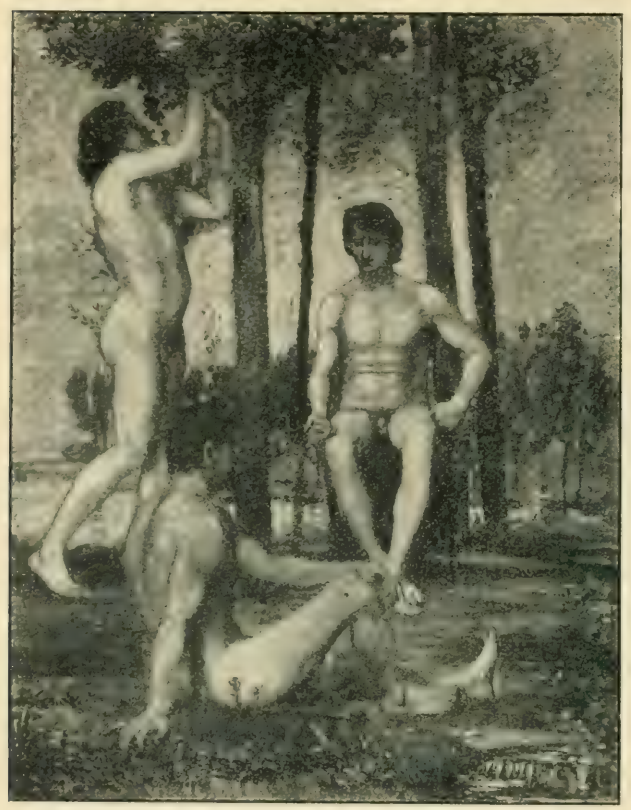
spiele für die architektonische Verwendung der Überschneidung liefern namentlich die Stadteingänge, wie sie in künstlerischen Zeiten gestaltet wurden. Ebenso wird bei der Anlage von Straßen, Plätzen und Gartenarchitekturen die Überschneidung vielfach mit großer künstlerischer Wirkung verwendet. Man vergleiche die Figur 221, sowie unten 244.

Eine wesentliche Bedingung für die beabsichtigte Wirkung der Überschneidung ist die, daß die Überschneidung eindeutig ist, d. h. daß keine Unklarheit über die Zugehörigkeit der gesehenen Teile der Erscheinung zum überschneidenden oder zum überschnittenen Gegenstande entsteht. Solche Unklarheit tritt z. B. ein, wenn zwei Figuren nahe hinter einander so gezeichnet werden, daß aus der Schulter der vorderen auch der überschnittene Arm der rückwärtigen Figur hervorzuwachsen scheint. Auch durch mangelhafte Abhebung kann solche Unklarheit zu Stande kommen.

Noch wichtiger ist es für die Anwendung der Überschneidung in der Darstellung auf der Bildfläche und im Relief, auf die Widerspruchslosigkeit der durch sie bedingten Tiefenwerte zu achten. In welcher Weise die Überschneidung zu Widersprüchen führen kann, zeigt die heute so vielfach in Illustrationen anzutreffende Anordnung, bei der ein rückwärts im Bilde sichtbarer Gegenstand den oberen Teil der Umrahmung überschneidet, die doch ihrerseits notwendig vor den vorderen Gegenständen der Darstellung und zwar als senkrechte Fläche gedacht ist (Fig. 224). Ähnliche Mißgriffe zeigen sich in vielen jener ornamentalen Füllungen, die ihre Umrahmung überschneiden. Daß auch in einer bildlichen Darstellung die Gegenstände nicht seitlich über die Umrahmung des Bildes vortreten dürfen, wenn nicht eine Störung der einheitlichen Raumwirkung eintreten soll, dürfte nach dem Früheren ohne weitere Begründung klar sein (Fig. 226).



221. TOR VON ROTHENBURG.
Architektonische Verwendung der Überschneidung.



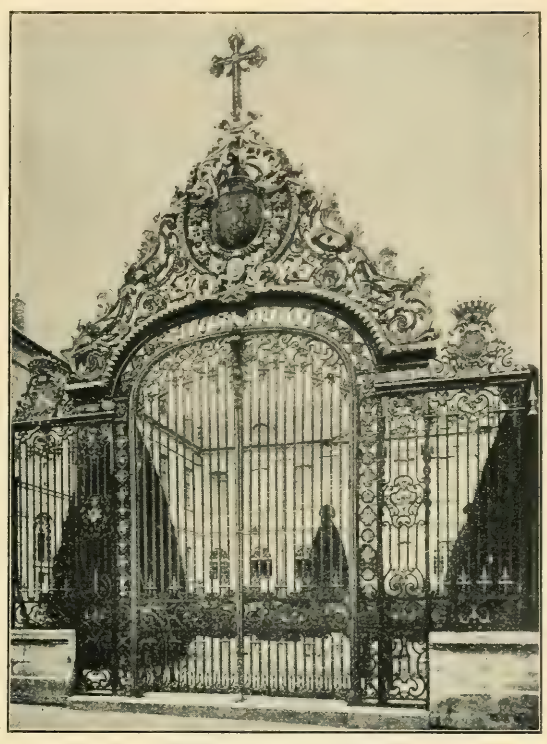
222. GEMÄLDE VON H. VON MARÉES.
Einigung der Raumwerte durch Überschneidung.

## 26. Perspektivische Raumwerte.

Ein Gegenstand erscheint um so kleiner, je weiter er von unserem Auge entfernt ist. Umgekehrt schließen wir aus der Erscheinungsgröße (der „scheinbaren Größe") eines Gegenstandes, dessen Maße uns bekannt sind, sofort auf die Entfernung dieses Gegenstandes. Die Raumwerte, die sich auf diese Tatsache gründen, sollen perspektivische Raumwerte heißen. (Vgl. oben Kap. III, S. 63.)

Von den eben genannten beiden Tatsachen wird gewöhnlich nur die erste — die Verkleinerung der Erscheinung bei größerer Entfernung des Gegenstandes — beachtet und in der Lehre von der Perspektive in ihre Konsequenzen verfolgt. Es kommt aber für die künstlerische Darstellung wesentlich auf die zweite Tatsache, auf den Rückschluß aus der Erscheinungsgröße auf die Entfernung an; denn nur dieser gibt die Erkenntnis der Raumverhältnisse auf Grund jener ersten Tatsache. Daß wir die Gegenstände stets perspektivisch sehen und daß wir daher speziell im Fall des sklavischen „Abzeichnens" von Naturgegenständen uns nicht gegen die perspektivischen Regeln, d. h. gegen die Konsequenzen jener ersten Tatsache verfehlen dürfen, ist allerdings richtig. Allein damit die Raumverhältnisse — sei es beim Anblick der wirklichen Gegenstände oder beim Anblick der Zeichnung — von uns wirklich aufgefaßt werden können, dafür geben diese perspektivischen

Gesetze selbst noch keineswegs hinreichende Anhaltspunkte. So wenig jemand schon deswegen ein guter Staatsbürger ist, weil er mit dem Strafkodex nicht in Konflikt kommt, so wenig ist eine Zeichnung schon deswegen gut, weil sie nicht gegen die Gesetze der Perspektive verstößt. Vielmehr muß die Zeichnung — und ebenso die Anordnung der wirklichen Gegenstände im Raume — um künstlerisch zu wirken, positiv diejenigen Merkmale bieten, an welchen das Auge die Entfernungen abzulesen im Stande ist. Umgekehrt können Verfehlungen gegen die Regeln der Perspektive genau



223. GITTER AUS TROYES.
Überschneidung vermittels der Bekrönung.

so weit ohne Störung des künstlerischen Eindrucks auftreten, als sie mit den typischen, für die Ablesung der Erscheinung dienenden Anordnungen verträglich sind. Aus diesem Grunde pflegt sich die „fehlerhafte Perspektive“ in jenen alten Darstellungen, die noch ohne jede perspektivische Konstruktion rein aus der Vorstellung — und demgemäß ausschließlich durch Realisierung typischer Vorstellungen — entstanden sind, kaum jemals unangenehm bemerkbar zu machen (Fig. 225).



224. ILLUSTRATION.
Falsche Überschneidung des Rahmens: der Kopf der Figur steht vermöge dieses Fehlers dem Beschauer um Manneslänge näher als die Füße.



225. „BEWEINUNG“ VOM MEISTER DES MARIENLEBENS.

Der obigen Forderung kann immer dadurch genügt werden, daß dem Auge Gegenstände ähnlicher Form in verschiedenen Entfernungen dargeboten werden. Wir nehmen in solchen Fällen stets unwillkürlich die näher gelegenen Gegenstände zum Maßstab für die weiter zurückgelegenen und schließen demgemäß auf die Entfernung der letzteren. Ebenso schließen wir, wo flächenhafte Gegenstandsbilder derselben Art uns einmal direkt von vorn in unverkürzter Ansicht, ein zweites Mal schief gesehen in perspektivischer Verkürzung dargeboten werden, sofort auf die Stärke dieser Verkürzung und somit auf die Lage der gesehenen Fläche.

Beide Mittel können sowohl im realen Raum wie in der Darstellung auf der Fläche zur Klärung der Tiefenverhältnisse Anwendung finden.

Am häufigsten dient hierzu die zuerst genannte Tatsache. Eine Reihe von Säulen derselben Höhe in gleichen Abständen, eine Allee gleich hoher Bäume, ein Gitter von gleich hohen Stäben und ähnliche Kombinationen erhalten auf Grund dieser Tatsache ihre künstlerische Bedeutung zur Klärung des Raumganzen, wie es die Figuren 227—229 und 240 zeigen.

Die Anwendung solcher Mittel zur Klärung der Maßverhältnisse eines Platzes ist dem heutigen unkultivierten Auge kaum mehr ein Bedürfnis,

während italienische Renaissanceplätze vielfach Anordnungen aufweisen, die einzig dem Verlangen nach solcher Klärung ihren Ursprung verdanken. So haben z. B. die beiden Obelisken auf Piazza S. Maria Novella in Florenz nur den Zweck, dem Beschauer das Maß für die Tiefe des Platzes zu gewähren. (S. Fig. 230, sowie auch Fig. 243.)

Das gleiche Mittel kann auch zur Täuschung über die wirkliche Größe der Abstände benützt werden, indem man tatsächlich verschiedene Maßstäbe in der Nähe und in der Ferne wählt, die vom Auge irrtümlich als gleich aufgefaßt werden und so zu einem falschen Urteil über die Entfernung führen. Eines der schönsten Beispiele für die künstlerische Verwendung dieses Mittels bietet die Dekoration des olympischen Theaters von Palladio in Vicenza (Fig. 231).



226. THE QUEEN OF HEARTS VON GOSSOP.
Falsche Überschneidung der Umrahmung

Auf die gleiche Weise kann nicht bloß im realen Raume, sondern auch auf der Bildebene dem Beschauer eine Vorstellung räumlicher Tiefe von bestimmtem Maßstabe dadurch erweckt werden, daß ihm Gegenstände bestimmter Art in verschiedener Erscheinungsgröße auf dem Bilde gezeigt werden. Der Beschauer wird sogleich die kleinere Erscheinung als diejenige des weiter entfernten Gegenstandes auffassen — namentlich wenn ihm zu-



227. CAMPO SANTO IN PISA.
Die Tiefe wird durch die Reihung der Fenster dem Beschauer sofort klar.

gleich durch geeignete Überschneidungen der Unterschied näherer und fernerer Gegenstände aufgenötigt wird — und er wird demgemäß den Tiefenunterschied proportional dem Größenverhältnis der beiden Erscheinungen beurteilen (Fig. 233 u. folgende).

Besonders geeignet zur Bestimmung des Tiefenmaßes in der hier bezeichneten Weise sind menschliche Gestalten, deren Maße uns allen vollkommen geläufig sind. Die herkömmlichen Staffagen in Landschaftsbildern sowie die vielfach benützten nackten menschlichen Figuren im Hintergrunde von Bildern (Fig. 234) haben einzig den Zweck, dem Beschauer den Raum zu klären, indem sie ihm den eindeutigen Maßstab für die Tiefe zur Verfügung stellen. Es bedarf für solche Figuren im Bilde daher nicht jener anderweitigen Erklärungen, welche von den Kunsthistorikern vielfach mit scharfsinnigen Argumenten gegeben worden sind. Ähnlich wie der

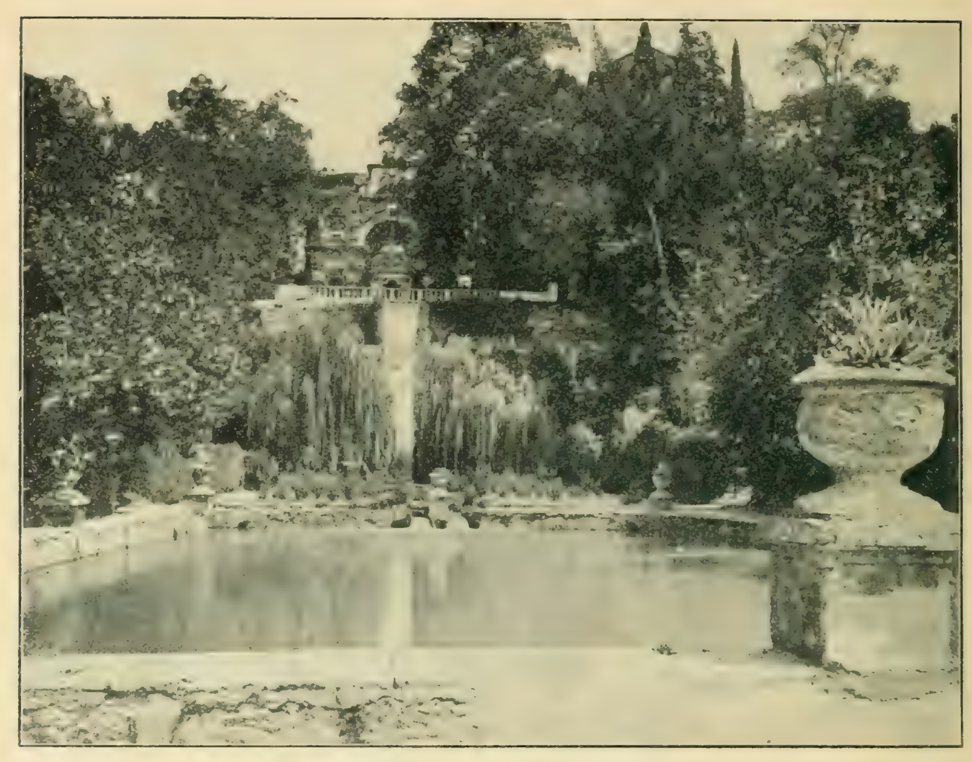


228. INNERES DES DOMES VON PISA.
Säulenreihen als perspektivische Raumwerte.

menschliche wird auch der tierische Körper mit Vorteil für den gleichen Zweck verwendet.

Die zweite der obigen Tatsachen kommt namentlich in der figürlichen Plastik häufig zur Anwendung, indem etwa ein Arm in Verkürzung gesehen die Tiefe der Figur angibt, während der andere Arm in unverkürzter Ansicht das Maß für die Ablesung des ersteren zeigt.

Wie in der Architektur, so hat auch in der darstellenden Kunst die moderne Unkultur des Auges, (die hier noch durch das bloße Naturkopieren gefördert worden ist), oft zu vollständiger Vernachlässigung der Raumwerte geführt und eine Fülle von Produkten hervorgebracht, die keinerlei Maßstäbe für die Tiefenentfernung enthalten. Auch großen Künstlern begegnen gelegentlich solche Mißgriffe, wie die Beispiele Fig. 235, 239, 241 und 245 zeigen, die, ohne alle perspektivischen Raumwerte gearbeitet, das Raumbedürfnis völlig unbefriedigt lassen.



229. GARTENTEICH AUS VILLA D'ESTE.
Die Blumenvasen dienen zur Charakteristik der Tiefenentfernung.

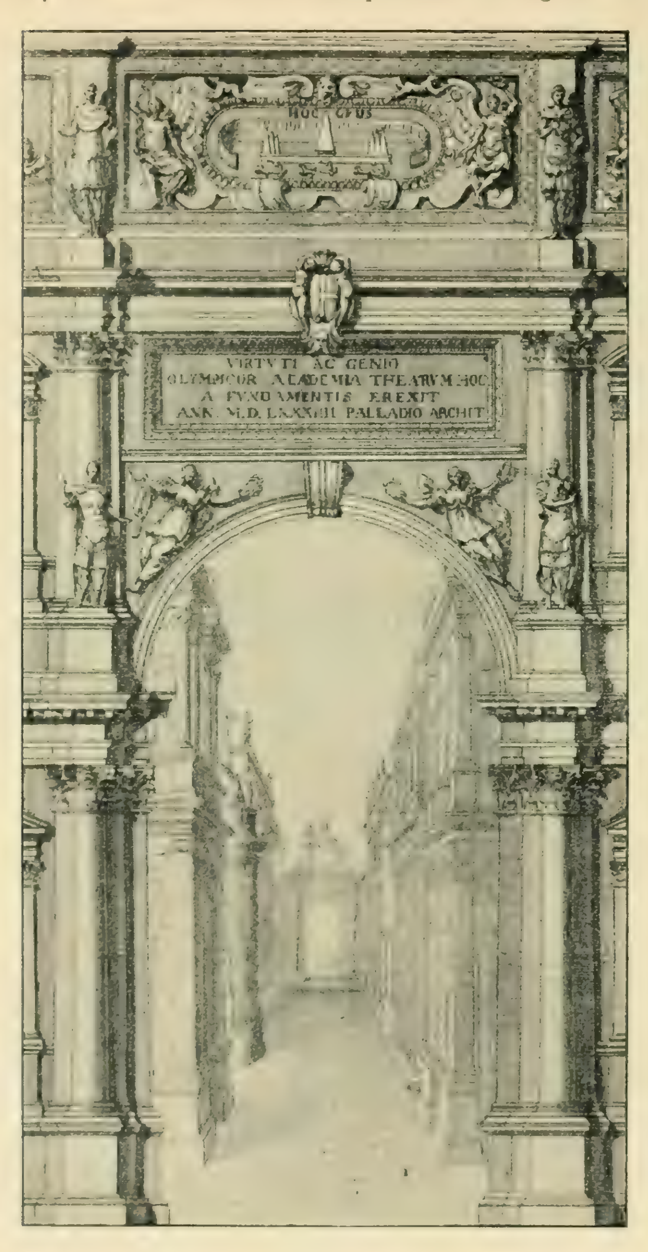
Damit die perspektivischen Raumwerte tatsächlich ihren Zweck erfüllen, müssen sie vor allem einheitlich angeordnet sein. Wenn auf einem freien Platz eine Reihe von Säulen gleicher Größe in gleichen Abständen hinter einander angebracht werden, so geben diese Säulen demjenigen, der diese Reihe entlang blickt, die nötigen Anhaltspunkte zur Beurteilung der Nähe oder Ferne ihrer Standpunkte. Werden aber statt der gleichen Säulen regellos größere und kleinere Säulen hinter einander angebracht, so wird jene Beurteilung bis zur Unmöglichkeit erschwert, weil der Beschauer nicht weiß, wie weit irgend eine der weiter zurückgelegenen verkleinert gesehenen Säulen mit der näher gelegenen, die ihm als Maßstab dient, in ihrer wirklichen Größe übereinstimmt. Analoge Fälle bieten Häuser von wesentlich verschiedenen und deshalb für das Auge inkommensurablen Größenverhältnissen in einer Straße, wie sie



230 PIAZZA S. M. NOVELLA IN FLORENZ.
Die Obelisken lassen die Tiefe des Platzes sofort ablesen. (Die Façade der Kirche mit den Voluten dient zugleich als Beispiel für die Herstellung der einheitlichen Silhouette durch architektonische Zwischenglieder; vgl. S. 107.)

der moderne Städtebau überall zeigt, jüngere und ältere Bäume gleicher Art in einer Landschaft, Menschen verschiedener Größe, regellose Ornamentierung mit verschiedenen Maßstäben auf einer verkürzt gesehenen Fläche usw.

Ebenso verwirrend wie im realen Raum wirken entsprechende Anordnungen bei der Darstellung in Malerei und Zeichnung; ja sie können hier die Raumwirkung völlig illusorisch machen, weil die perspektivischen Raumwerte in der bildlichen Darstellung vielfach die einzigen Raumwerte sind, und eine Zerstörung ihrer Wirkung daher mit der Zerstörung des ganzen Raumeindruckes gleichbedeutend ist. Beim Landschaftsmalen nach gegebenen Naturmotiven kann eine solche Wirkung leicht eintreten, wenn z. B. Bäume von ähnlicher Form aber von verschiedener realer Größe im Vordergrund und im Hintergrund auftreten. (Vgl. Fig. 237 und 239.) Dem Auge




231. MITTELSTÜCK DER BÜHNE DES TEATRO OLIMPICO VON PALLADIO.

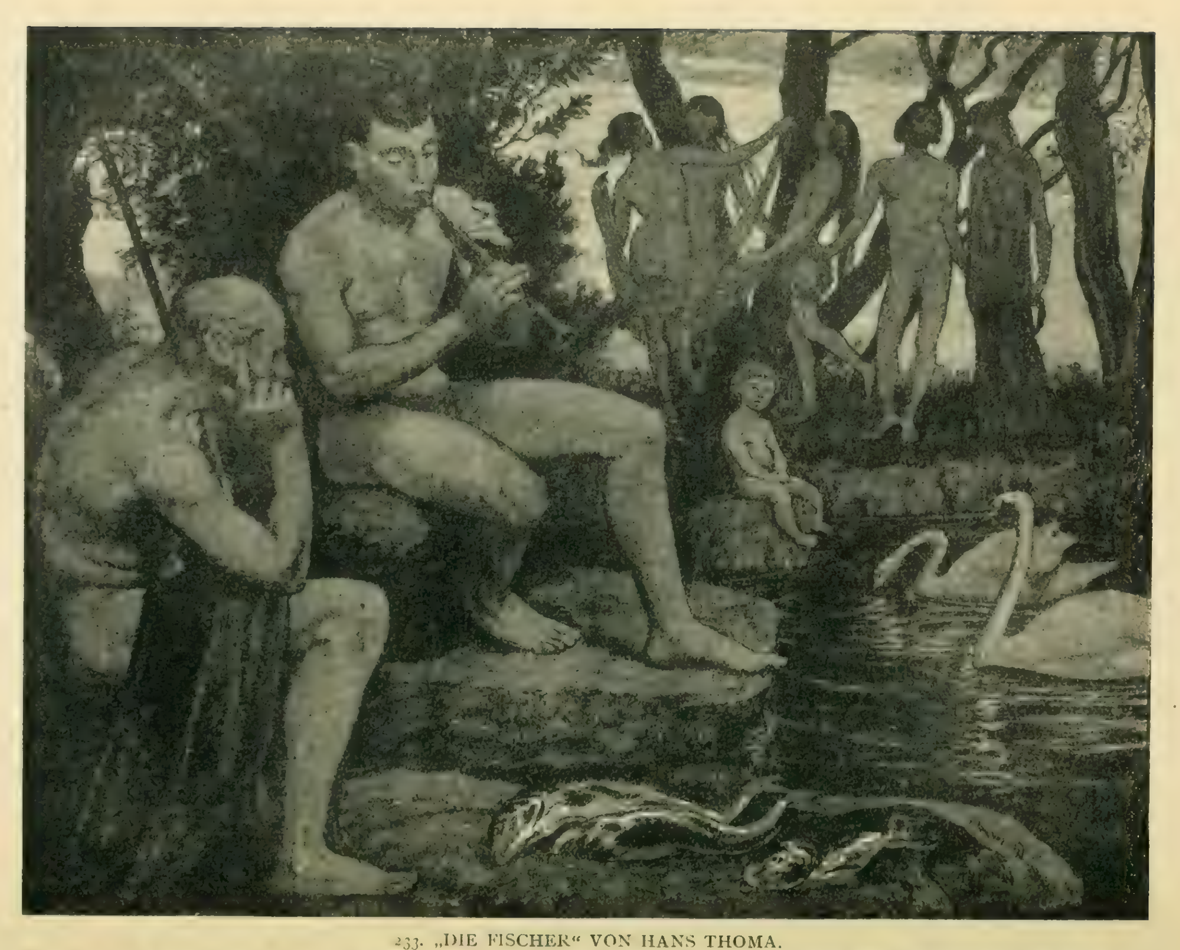
Beispiel für die Täuschung durch perspektivische Raumwerte. Die Palastfaçaden, scheinbar von gleicher Höhe, nehmen in Wirklichkeit stark ab; das rückwärtige Tor, das vermöge seiner scheinbaren Größe als fernes Ende der Straße erscheint, ist tatsächlich nur wenige Schritte vom Eingang der Straße entfernt; ein erwachsener Mensch, der ;ans Ende der Straße geht, ragt weit über das Tor hinaus.



232. „ALLEE VON MIDDELHARNIS“ VON HOBBEMA.
Bäume und Häuser als perspektivische Raumwerte zur Erzeugung der Tiefenwirkung in der Darstellung auf der Bildfläche.

fehlt alsdann jeder Anhaltspunkt zur Beurteilung der Entfernung und des Maßstabes dieser Bäume.

Wo mehrere Maßstäbe neben einander zur Ablesung der Tiefe in Betracht kommen, müssen daher ihre gegenseitigen Beziehungen stets klar hervorgehoben werden. Größere und kleinere Exemplare derselben Pflanze, Erwachsene und Kinder können auf demselben Bilde in verschiedenen Entfernungen mit größtem Vorteil für die Wirkung angebracht werden, wenn nur dafür gesorgt wird, daß entweder schon durch einen dieser Maßstäbe die Tiefe deutlich genug bezeichnet wird, so daß der zweite Maßstab für die Raumablesung überhaupt nicht wirksam wird, oder aber daß beide Maßstäbe neben einander in den verschiedenen Tiefen wiederholt auftreten, so daß eine Verwechslung der Maßstäbe unmöglich ist. Der erstere Fall liegt z. B. in dem anbei wiedergegebenen Bilde von Thoma „Die Fischer“ vor (Fig. 233). Hier ist die Tiefe durch die Erwachsenen charakterisiert;



233. „DIE FISCHER“ VON HANS THOMA.

Menschen als perspektivische Raumwerte. Das Kind erhält seinen Platz im Raume nur durch den Tiefenmaßstab, der durch die Gruppen der Erwachsenen bestimmt wird; deckt man die hintere Gruppe der Tanzenden zu, so verliert das Kind jede Maßbestimmung.

das vor der rückwärtigen Gruppe sitzende Kind hat als Raumwert keine Bedeutung, sondern erhält seinen Maßstab und seine Stelle im Bilde nur durch diese Gruppe, wie man sich sofort überzeugt, wenn man die letztere verdeckt.



234. MADONNA VON MICHELANGELO.
Menschen als perspektivische Raumwerte.

Mit der soeben geforderten Einheit der perspektivischen Raumwerte nicht identisch sind die oben erwähnten Gesetze, welche für die Darstellung auf der Bildfläche als „Gesetze der Perspektive“ gelehrt werden. Die letzteren sind Bedingungen, die erfüllt sein müssen, damit mathematisch exakt und durchgängig die Einheit der perspektivischen Raumwerte bestehen kann. Man sieht aber sogleich, daß zur Erfüllung der perspektivischen Gesetze überall der Maßstab der Gegenstände und ihrer Entfernung — also gerade dasjenige, was durch die perspektivischen Raumwerte dem Beschauer erst gegeben werden soll — bereits als bekannt vorausgesetzt wird.

Verschieden von der geforderten Einheit der Raumwerte ist ferner noch die Anordnung, von welcher die einheitliche Ablesung dieser Raumwerte abhängt — eine Anordnung, die wir bereits oben kennen gelernt haben.

Zu den perspektivischen Raumwerten gehört auch die bei der Gestaltung der Einzelform bereits besprochene Verwertung der Oberflächenlinien und der ornamentalen Rhythmik. Sobald ein größeres Raumganzes durch Flächen begrenzt wird, die vermöge dieser letzteren Mittel ihre Klärung finden, ist der Raum hierdurch schon hinreichend charakterisiert. Umgekehrt dürfen solche Flächen, die als Grenzflächen des Raumes wesentlich für dessen Ablesung mitsprechen — wie bei Darstellungen auf der Bildebene eventuell die Bodenfläche, bei realen Innenräumen die Wandflächen — nicht im früher bezeichneten Sinne des Wortes leer bleiben, wenn nicht die Ab-



235. RADIERUNG VON KLINGER.

lesung des Raumganzen Schaden leiden soll. In diesen Fällen kommen also Oberflächenlinien und eventuell ornamentale Rhythmik auch für die Gestaltung des Gesamtraumes als wesentliche Hilfsmittel in Betracht. Entsprechendes wird sogleich auch von den Raumwerten der Beleuchtung zu sagen sein.

236. DEKORATIVER ENTWURF VON WOMRATH.

235 und 236. Beispiele fehlender bez. ungenügender perspektivischer Raumwerte.

### 27. Die Raumwerte der Beleuchtung.

Wie bei der Darstellung der Einzelform, so kann auch für die Gestaltung eines Raumganzen die Modellierung durch Schatten und Licht in der Weise Anwendung finden, daß die Grenzflächen des Raumes durch solche Modellierung in ihren Lage- und Wölbungsverhältnissen bezeichnet werden. Ebenso kann die Beleuchtung dazu beitragen, daß die Charakteristik einer Fläche durch Oberflächenzeichnung mehr oder minder deutlich hervortritt. So werden sowohl die Schlagschatten der Gegenstände auf der Bodenfläche als auch die etwaigen welligen Wölbungen des Bodens mit ihren bezeichnenden Schattenwirkungen



237. LANDSCHAFT VON LEISTIKOW.
Schwankende Tiefenwirkung durch die verschiedenen Maßstäbe der Bäume.

bei Seitenlicht deutlicher als bei Beleuchtung von oben her. (Abendbeleuchtung ist daher beim Malen nach der Natur in der Regel vorteilhafter für die Raumgestaltung als das Licht des Mittags.) Daß für die Charakteristik eines Raumganzen nicht verschieden gerichtetes Sonnenlicht mitsprechen soll, bedürfte nicht der Erwähnung, wenn nicht gelegentlich durch Mangel an Aufmerksamkeit auf den Wechsel der Beleuchtung während des Malens nach der Natur Fehler dieser Art nicht nur in die Naturstudien, sondern auch in die danach gemalten Bilder gebracht würden.

Raumwerte der Beleuchtung, die nur für die Darstellung von Gesamträumen in Betracht kommen, bietet erstlich die Abnahme der Modellierungsstärke mit der größeren Entfernung der Gegenstände vom Auge des Beschauers. Sowohl in der Darstellung auf der Bildfläche als auch im Flachrelief ist diese Tatsache zu verwerten: weiter zurückgelegene Gegenstände werden weniger kräftig modelliert und erhalten eben dadurch ihre Bezeichnung als ferne Gegenstände. So weit Konturzeichnung in Betracht kommt, ist entsprechend feinere Linienführung für den Umriß der



238. GEMÄLDE VON H. VON MARÉES.

Richtige Verwendung einer Mehrheit verschiedener Maßstäbe. (Zugleich als weiteres Beispiel für die Einigung der Raumwerte durch Überschneidung.)

entfernteren Gegenstände zu verwerten.

Eine andere Raumwirkung der Beleuchtung beruht auf der uns allen geläufigen Tatsache, daß die Stärke der Beleuchtung eines Gegenstandes mit wachsender Entfernung von der Lichtquelle abnimmt. Wird daher die Beleuchtung durch eine im gegebenen Raume befindliche Lichtquelle hervorgebracht, so fassen wir sogleich die stärker beleuchteten Gegenstände als die der Lichtquelle näher gelegenen, die minder beleuchteten als die von ihr weiter entfernten Gegenstände auf.

Dieses Mittel zur Klärung der Raumverhältnisse kann sowohl im realen Raum als auch in der Darstellung auf der Bildfläche verwertet werden.

Im realen Raum kann eine Wirkung dieser Art nur da hervorgebracht werden, wo ein Innenraum durch eine einheitliche künstliche Lichtquelle oder aber durch das in einer einzigen Richtung eindringende Tageslicht erhellt wird. Sobald eine Mehrheit von Lichtquellen bzw. Lichtöffnungen von verschiedenen Seiten her zur Wirkung kommt, ist die typische Beleuchtungsabnahme nicht mehr zu erkennen. Ferner muß zur Erreichung der Wirkung dafür gesorgt werden, daß auch wirklich Gegenstände in verschiedenen Abständen rings um die Lichtquelle — in möglichst einheitlicher Anordnung in den konzentrischen Flächen gleicher Beleuchtungsstärke — sichtbar werden. Ein runder oder halbrunder Kuppelraum mit



239. SCENISCHER ENTWURF VON CRAIG.
Bilddarstellung ohne erkennbare perspektivische Raumwerte.

einer einzigen im Zentrum angebrachten Lichtöffnung oder Lampe und mit ringsum geführten Säulenstellungen und Nischen kann als Beispiel solcher Wirkung dienen.

Zur Darstellung des Raumes in der Malerei hat namentlich Rembrandt von diesem Mittel die mannigfaltigste Anwendung in der Weise gemacht, daß er jeweils von einer einheitlichen Lichtquelle aus — sei diese nun der Glanz von Fackeln, sei es derjenige eines Engels oder der aus den Wolken brechende, von einer einzelnen Stelle des Bildes zurückgeworfene Strahl der Sonne — nach allen Seiten hin das Abnehmen der Beleuchtung zeigt und eben dadurch die größere Entfernung der weniger erhellten Gegenstände sofort erkennen läßt. (Vgl. die Abbildung 240.)

Für die einheitliche Ablesung eines Bildganzen kann endlich die Beleuchtung insofern von Bedeutung werden, als durch die richtige Wahl



240. GRABLEGUNG VON REMBRANDT.
Beispiel für die Raumcharakteristik durch die abnehmende Beleuchtungsstärke.



241. VILLA D'ESTE IN TIVOLI.
Anwendung perspektivischer Raumwerte in der Gartenarchitektur.

derselben die belichteten Teile der vorderen und der rückwärts gelegenen Gegenstände sich zu einem einheitlichen Ganzen gegenüber dem umgebenden Dunkel verbinden. Der Beschauer wird durch eine solche Anordnung in derselben Weise zur einheitlichen Auffassung der in verschiedener Tiefe gelegenen perspektivischen Raumwerte genötigt, wie wir solche Nötigung oben als Wirkung der Überschneidung kennen gelernt haben.[1])

## 28. Die Raumwerte der Farbe.

Die Verwendung der Farbe als Raumwert, d. h. zur sichtbaren Gestaltung der Tiefenunterschiede, beruht auf durchaus anderen Bedingungen als ihre Verwendung zur Abhebung der Teile einer Erscheinung. Da in unserer

1) Vgl. HILDEBRAND a. a. O. S. 65.



242. ALPENLANDSCHAFT VON HOCH.

Das Bild zeigt keine perspektivischen Raumwerte und gibt daher im farblosen Zustande keinen Anhaltspunkt über die Tiefenverhältnisse.

Zeit der naturalistischen Malerei über die Bedeutung und Verwendung der Farbe Mißverständnisse allgemein verbreitet sind, so erscheint es notwendig, die einschlägigen Probleme eingehender zu besprechen.

Man kann die Farbe zunächst um ihrer selbst willen, wegen der Freude an der farbigen Pracht der Erscheinung, ferner zu rein dekorativem Zweck, d. h. zur Abhebung von Teilen der Erscheinung sowohl im realen Raum als in der malerischen Darstellung benützen. Diese Art der Verwendung der Farbe hat mit der Klärung des räumlichen Eindrucks nur insofern zu tun, als ev. die farbig abgehobenen Teile der Erscheinung auf Grund anderweitiger Verhältnisse als Raumwerte dienen. Die Farbe ist also hier — abgesehen von jener Freude an Farbenpracht und Teppichwirkung — nur Hilfsmittel, um andere Raumwerte entsprechend hervorzuheben. Daß sie dabei nicht unmotiviert und störend angewendet werden darf — also z. B. nicht so, daß mitten in einer Schwarz-Weißdarstellung plötzlich irgend ein Fleck (etwa eine Kravatte oder ein Hutband) farbig angebracht wird — ver-



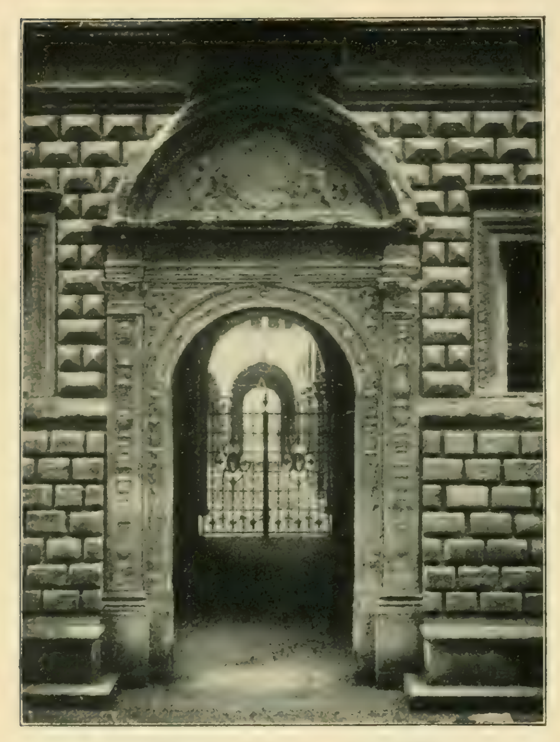
243. PLATZ IN PALERMO.

Architektonischer Platzabschluß zum Zweck der Überschneidung der Meeresfläche. Zugleich als Beispiel für die architektonische Verwendung von Bäumen als Raumwerten (analog den Obelisken in Fig. 230).

steht sich von selbst; wer eine ausdrückliche Begründung für dieses Verbot verlangt, mag sich an die Betrachtungen über die Einheit der Modellierung erinnern.

Im Gegensatz zu dieser dekorativen Verwendung der Farbe soll ihre Anwendung zur Klärung der Raumverhältnisse als koloristische Verwendung bezeichnet werden.

Um diese koloristische Verwendung zu beschreiben, müssen wir vor allem die Farbe eines Gegenstandes und die Farbe seiner Erscheinung auseinanderhalten. Die Farbe der Erscheinung des Gegenstandes wechselt je nach seiner Beleuchtung und seiner Stellung zu unserem Auge. Eine und dieselbe grüne Wiese sieht in ihrer farbigen Erscheinung im Schatten anders aus als im Sonnenlicht, an einem bewölkten Tage anders als an einem hellen, am Abend anders als am Mittag, aus der Nähe anders als aus der



244. TOR UND HOF DES PALAZZO BEVILACQUA IN BOLOGNA.

Perspektivische Raumwerte und Überschneidungen in architektonischer Verwendung.

Ferne. Trotzdem sagen wir, daß das Gras unter diesen verschiedenen Umständen seine eigene Farbe nicht geändert hat.[1]) Ich will diese bleibende Farbe des Gegenstandes kurz als seine Lokalfarbe bezeichnen.

Schon aus den soeben beschriebenen Tatsachen läßt sich schließen, daß es vollständig unmöglich ist die Farbe der natürlichen Erscheinung irgendwelcher Dinge in gegebener Beleuchtung auf der Bildfläche exakt wiederzugeben. Solches vermeintliche Abschreiben der natürlichen Erscheinung scheitert schon daran, daß die Farbe, die wir auf den Malgrund legen, auch ihrerseits eine gegenständliche Farbe ist und keine unveränderliche Erscheinung hat, sondern bei wechselnder Beleuchtung und aus verschiedener Entfernung betrachtet sehr verschiedene Erscheinungsfarbe zeigt. Das Ziel, welches sich die naturalistische Naturkopie irrtümlich setzt, ist also schon aus diesem Grunde unerreichbar.

Es ist aber auch aus dem zweiten Grunde unerreichbar, weil die Farbenskala unserer Palette nicht entfernt der durch die Beleuchtungsverschiedenheiten bedingten natürlichen Farbenskala an Ausdehnung gleichkommt. (Wir könnten diese natürliche Skala höchstens dann erreichen, wenn es uns gelänge auf bestimmte Punkte des Bildes stets das natürliche Sonnenlicht wirken zu lassen.)

1) Vgl. hierzu die Ausführungen in meiner Einleitung in die Philosophie (Leipzig, Teubner, 2. Aufl., neu abgedruckt 1919, S. 268 f.), sowie in meiner Transcendentalen Systematik (München 1916) S. 291 f.

Wollte also die Malerei sich die Nachbildung der natürlichen Farbe der Erscheinung zur Aufgabe stellen, so müßte sie sich von vornherein bankerott erklären. Daß die Malerei sich andererseits auch nicht darauf beschränken kann, die Gegenstandsfarbe der gesehenen Dinge wiederzugeben, wie es Kinder bei ihren Malversuchen anstreben, bedarf nicht der Erwähnung.

Zum Glück für die Malerei ist weder das eine noch das andere die Aufgabe der farbigen Darstellung. Diese hat vielmehr — immer abgesehen von dem oben erwähnten Reiz der farbigen Erscheinung als solcher — nur die Aufgabe, räumliche Wirkung vermittels der Farbe zu schaffen oder eine schon vorhandene solche Wirkung zu steigern. Wir betrachten im folgenden die Tatsachen, die für diesen Zweck in Betracht kommen.

Die Grundtatsache, welche eine solche Verwendung der Farbe als Raumwert nicht nur ermöglicht, sondern diese Verwendung in jeder farbigen Darstellung von größerer räumlicher Tiefe notwendig mit sich bringt, wenn die Darstellung nicht falsch wirken soll, ist die Änderung der Erscheinungfarbe bei verschiedener Entfernung des gefärbten Gegenstandes.

Für diese Änderung der Erscheinungsfarbe sprechen anscheinend mehrerere Faktoren mit. Einerseits verringert sich unsere Fähigkeit zur Unterscheidung von Farbnuancen mit der größeren Entfernung der gefärbten Gegenstände von unserem Auge. Andererseits ändert sich die Erscheinungsfarbe jedes Gegenstandes mit seiner Entfernung vermöge der zwischen den Gegenstand und das Auge eingeschobenen größeren Luftschicht. Diese Luftschicht überzieht die Gegenstände mit einer bläulichen Färbung, die sich je nach dem Grade der Klarheit der Luft verschieden stark bemerklich macht. Neben diesen Tatsachen aber kommt eine analoge Veränderung der Farbe mit der wachsenden Entfernung von der Lichtquelle in Betracht, wie wir sie hinsichtlich der Beleuchtungsstärke in solchem Falle bereits kennen gelernt haben.

Auf Grund der einen wie der anderen Tatsache darf erstlich die Lokalfarbe des gleichen Gegenstandes bei verschiedener Entfernung desselben nicht mit denselben Farbmitteln wiedergegeben werden. Die größere Tiefe fordert geringere Differenzierung und — bei im Freien und im Tageslicht befindlichen Gegenständen — kältere, mehr und mehr ins Bläuliche gezogene Töne. Umgekehrt aber läßt sich ev. aus solcher Änderung der Farbe eines Gegenstandes seine Entfernung erkennen, d. h. diese Änderung ist als Raumwert zu benützen; denn die Gesetzmäßigkeit dieser Farbenänderung ist eine uns allen aus täglicher Erfahrung gewohnte (wenn auch vielleicht



245. „SALUT DE L'ÉCUYÈRE" VON RANFT.
Darstellung ohne deutliche Tiefenmaße.

durchaus nicht beachtete) Grundlage unserer Entfernungsurteile. Analog wie bei den perspektivischen Raumwerten muß nur dem Beschauer ein Maß für die Änderung der Erscheinung gegeben werden. Dies kann hier ähnlich wie dort dadurch geschehen, daß entweder Gegenstände von durchaus bekannter Lokalfarbe — Menschen, Tiere, Bäume — angewendet werden, oder aber Gegenstände gleicher Färbung — z. B. Blumen bestimmter Art — sowohl im Vordergrunde als in der Tiefe des Bildes angegeben werden. Der Beschauer nimmt alsdann die Farbe der näher gelegenen Objekte sogleich zum Maßstab der entfernteren und kann die Tiefe der letzteren hieraus beurteilen. In der Regel findet diese Wirkung nur zur Unterstützung anderweitig schon gegebener Raumwerte Anwendung; eben hierdurch aber wird eine überaus einheitlich sprechende Raumwirkung erzielt.

Die Wirkung steigert sich um so mehr, je kräftiger die Lokalfarbe der Gegenstände selbst die Wirkung der Luftperspektive hervortreten läßt. Die Gegenstände scheinen dann gleichsam von Luft umflossen, sie schwimmen in der Luft wie in einem Meere: die Raumerfüllung des Luftkörpers wird dadurch fast greifbar vor Augen gestellt.

Erschwert oder völlig aufgehoben wird diese Wirkung der Luftperspektive, wenn man im Vordergrunde Gegenstände von solcher Lokalfarbe malt, die zu kalte Töne zeigt, so daß die kalte Färbung der Luftperspektive nicht mehr als Gegensatz dazu auffällt, oder wenn umgekehrt in größerer Tiefe Gegenstände mit so warmen Lokalfarben gezeigt werden, daß der Einfluß der Luftperspektive die Wirkung dieser Farben nicht zu überwinden vermag. Am vorteilhaftesten muß vielmehr diejenige Anordnung wirken, welche entweder gleiche Lokalfarben in verschiedenen Tiefen oder aber

Gegenstände mit warmen Lokalfarben im Vordergrund, solche mit kälterer Färbung in der Ferne zeigt.

Entsprechend der Forderung der Einheit der Modellierung in der Zeichnung ist für die farbige Darstellung ein einheitlicher Maßstab für die Übersetzung der Farbenskala notwendig, wenn eine einheitliche Wirkung erzeugt werden soll. Da, wie oben bemerkt, die Farbenskala der Palette eine viel beschränktere ist als diejenige der natürlichen Erscheinung, so muß jederzeit eine „Übersetzung", d. h. eine Veränderung der Farbgebung gegenüber der natürlichen Erscheinung eintreten; dabei aber dürfen im Bilde nicht einseitig die Farbkontraste irgendwelcher Einzelheiten denen in der Natur gleich gestaltet werden, während andere Kontraste herabgemindert werden, sondern die Änderung der Kontraste gegenüber der natürlichen Erscheinung muß durchgängig gleichmäßig gehandhabt werden, so weit sie für die räumliche Wirkung überhaupt in Betracht kommt. Hierbei kann der farbige Grundton des Bildes selbst — die „Gesamtfärbung" im abstrakten Sehen — von der natürlichen Erscheinung ganz verschieden gewählt werden, z. B. eine Landschaft ganz in Blau gestimmt werden; wenn nur die einzelnen Beziehungen der Farben innerhalb dieser Gesamtfärbung der obigen Forderung gemäß bestimmt werden, so daß die räumliche Wirkung einheitlich zu Tage tritt, fällt die Abweichung der einzelnen Farbtöne von den natürlichen Farben der Gegenstände dem Beschauer überhaupt nicht auf. Die Erfüllung dieser Forderung ist es, die man meint, wenn man von der „Farbenharmonie" im Bilde und vom „Zusammenstimmen" der Farben redet.

Auf der Notwendigkeit dieses Zusammenstimmens einerseits, der Veränderung der farbigen Erscheinung je nach der Entfernung des Gegenstandes andererseits beruht die richtige Auswahl des Farbwertes auf der Bildfläche für die Wiedergabe der Farben der Naturgegenstände. Das moderne Schlagwort der „Farbwerte" oder „valeurs", das so viel gebraucht und so wenig begriffen wird, meint eben diese Tatsache, daß es nicht nur möglich, sondern nach dem Zusammenhang des Bildes auch jederzeit notwendig ist, für die Farbe eines darzustellenden Gegenstandes einen entsprechend veränderten Farbwert im Bilde zu wählen: die richtige Wahl dieses Farbwertes ist diejenige, welche dem Beschauer unwillkürlich die Überzeugung von der Stellung des betreffenden Gegenstandes in einer bestimmten Tiefe des Bildraumes aufdrängt.

Für die einheitliche Ablesung des Bildes ist es notwendig, daß die Gegenstände, die als Raumwerte für diese Ablesung in Betracht kommen, nicht durch die Farbwirkung für das Auge zerrissen werden, daß sie viel-

mehr in möglichst einheitlicher Farbgebung modelliert werden. Wer die Bedeutung dieser Forderung verstehen will, braucht nur die Farbgebung der einzelnen Formen und Figuren etwa auf einem Bilde von Tizian oder Feuerbach mit derjenigen auf der Mehrzahl der modernen deutschen und französischen Bilder zu vergleichen. Dort durchaus einheitliche Farbwirkung jeder einzelnen Form: jede Figur hat ihre einheitliche Gesamtfärbung, innerhalb deren die Modellierung nur durch hellere und dunklere Tönung, nicht aber durch neue Farbwirkungen gegeben erscheint. Hier dagegen in vielen Fällen ein verwirrendes Farbenspiel, das die Ablesung der Form erschwert oder unmöglich macht. Nicht als ob nicht auch in den Bildern jener Meister die Modellierung farbig, d. h. durch Anwendung verschiedenster Farbmittel zu Wege gebracht würde; aber diese Mittel ordnen sich dem Gesamtton unter, sie dienen nur dazu, diesen Ton zu beleben, ohne daß sie sich im einzelnen in den Vordergrund drängen. Wo je durch die farbige Modellierung eine Unruhe zu entstehen droht, wird ihr sogleich durch einen daneben gelegten scharfen Kontrast das Gleichgewicht gehalten. Ist durch zu viel Grün in der Modellierung einer Figur der Gesamtton des Fleisches an einer Stelle alteriert, so dient ein daneben gelegtes violettes oder rotes Gewand, dem Eindruck die Ruhe wiederzugeben, während auf der anderen Seite vielleicht ein grüner Vorhang ein Übermaß von Rot in der Modellierung zurückdrängt.

Zum Teil ist die heute so verbreitete Unruhe der Farbgebung auf ein naturalistisches Kopieren der Einzelheiten von Reflexwirkungen zurückzuführen. Man muß aber beachten, daß eben nicht alle natürlichen Reflexwirkungen zur künstlerischen Wiedergabe brauchbar sind. Eine Fülle von Reflexen in einer dem Auge nicht aus alltäglicher Erfahrung gewohnten Kombination zerstört die Wirkung, weil sie keine typische Erscheinung mehr aufkommen läßt. Die einzigen in ihrer Wirkung typischen Reflexe sind diejenigen, welche in einheitlichem Licht von einer Fläche einheitlicher Färbung zurückgestrahlt werden. Alle farbige Differenzierung solcher Reflexwirkung unterliegt dem einfachen Gesetz, daß die Abweichung des Reflexlichts vom Gesamtton der Beleuchtung eine komplementäre Änderung in der Farbe des Schattentones bedingt, auf welchen dieser Reflex zurückfällt: also bei grünem Reflexlicht rötliche Schatten, bei gelbem bläuliche und so weiter. Aber auch diese Reflexe dürfen niemals so aufdringlich angebracht sein, daß der einheitliche Eindruck der Gesamtfärbung der davon betroffenen Form unterbrochen wird.

Eine wesentliche Förderung kann die Einheit der Ablesung durch eine solche Anordnung der Farbgebung erfahren, wie sie der früher betrachteten

Anordnung des Lichtganges entspricht: daß nämlich die für die Betrachtung zusammengehörigen Teile — etwa die einzelnen Glieder einer quer durch das Bild geführten Fläche — in einheitlichem Farbton sich von der Umgebung abheben und sich daher dem Beschauer sogleich als zusammengehörig aufdrängen.

Für die Lösung der sämtlichen hier bezeichneten Aufgaben der farbigen Darstellung erwachsen dem Künstler aus der heutigen Schulmethode des ausschließlichen Malens nach der Natur mannigfaltige Hindernisse. In erster Linie deshalb, weil bei solchem Studienmalen regelmäßig nur die exakte Nachbildung der gegebenen farbigen Erscheinung geübt wird ohne Rücksicht darauf, daß diese farbige Erscheinung in der Harmonie des Bildes stets eine Veränderung erleiden muß. Vielfach wird sogar der Schüler bei diesem Studiengang zu einem Vergleich der einzelnen Farbtöne seines Bildes mit den einzeln gesehenen Tönen der natürlichen Erscheinung angehalten, obwohl doch diese Erscheinung schon durch den Kontrast der umgebenden Farbtöne ganz und gar alteriert werden kann, sobald sie in diesem Zusammenhang ins Auge gefaßt wird. Auch vom Übersetzen und vom Studium der Raumwerte der Farbe ist bei solcher Lernmethode in der Regel nicht die Rede.

Fast noch bedenklicher aber ist die zweite Gewohnheit, die sich bei dem ausschließlichen Naturmalen einzustellen pflegt: die Gewohnheit, alle Farbwirkungen durch Mischung herstellen zu wollen — wie es freilich erforderlich ist, wenn man gleich auf den ersten Pinselstrich die gewünschte Farbwirkung meint hinsetzen zu müssen. Man beraubt sich dadurch gerade des schönsten und für die Raumdarstellung wichtigsten Mittels der Malerei: des Gegensatzes von Lasur- und Deckfarbe, der nur da verwendet werden kann, wo einerseits hinreichende Zeit zum Trocknen der zu übermalenden Schichten gegeben ist, und wo andererseits der Maler weiß, welche Wirkungen er durch die Anwendung bestimmter übereinandergelegter Pigmente erzielen kann. Selbst von der alten, in der Natur der Pigmente gelegenen Regel, daß eine Lasur, wenn sie leuchten soll, auf hellere, eine helle Deckfarbe aber auf dunklere Unterlage zu setzen ist, weiß kaum einer der Lehrer in der Unzahl von modernen Malschulen seinen Schülern zu berichten — geschweige von den Wirkungen, die durch die Anwendung bestimmter Farbmittel zu erzielen sind.

Hiermit soll natürlich nicht allgemein gegen das Malen nach der Natur gesprochen sein. Aber diese Art des Studiums darf nur einen beschränkten Teil in der Erziehung des Malers bilden. Insbesondere darf dieser sich nie-



246. GENREBILD VON TENIERS D. J.

246 und 247. Beispiele vollendeter Funktionsdarstellung.

mals gewöhnen, in ein Bild direkt nach der natürlichen Erscheinung die Farben des Modells einzutragen, sondern er muß diese Farben aus der Harmonie des Bildganzen so zu entwickeln lernen, daß sie als sprechende Mittel für die Erkenntnis von Raum und Form der einheitlichen Wirkung des Bildes dienstbar gemacht werden.

## Schlußwort.

Ich habe versucht die Bedingungen ausführlich zu beschreiben, von welchen die künstlerische Raumgestaltung abhängt.

Wir haben gefunden, daß diese Bedingungen zugleich die Grundbedingungen aller künstlerischen Gestaltung überhaupt sind. Was ihnen nicht entspricht, ist künstlerisch unrichtig — mag es in allen übrigen Beziehungen

mit noch so viel Talent, Geschmack, Fleiß und technischem Geschick gearbeitet sein. In der mangelnden Erkenntnis dieser Bedingungen und ihrer Bedeutung sind, wie bereits früher bemerkt wurde, fast alle Verirrungen der modernen Kunst und Kunsterziehung begründet. Aus eben diesem Grunde schien es geboten, gerade auf diese Bedingungen ausdrücklich hinzuweisen, sie in Begriffe zu fassen und an Beispielen zu verdeutlichen.

Es wäre aber ein vollkommenes Mißverständnis der Absicht dieses Buches, wenn man aus demselben die Behauptung herauslesen wollte, daß die Kunst nur in der Befolgung dieser Regeln der Raumgestaltung bestünde. Diese sind allerdings die elementaren Bedingungen aller künstlerischen Gestaltung; aber in ihrer Erfüllung allein besteht noch nicht die Kunst. Neben der sichtbaren Gestaltung des Räumlichen ist vielmehr da, wo nach der Funktion des Gegenstandes der Gestaltung überhaupt zu fragen ist, auch diese Funktion als Wirkung der Erscheinung wiederzugeben, und der Wert des Kunstwerkes hängt dann von der Lösung dieser Aufgabe wesentlich mit ab. Mag etwa durch menschliche Figuren in einem Bilde der Raum noch so richtig charakterisiert sein: wenn nicht zugleich Bewegung und Innenleben dieser Figuren zum überzeugenden Ausdruck gebracht wird, ist das Bild trotz der richtigen Raumdarstellung noch lange kein Kunstwerk.

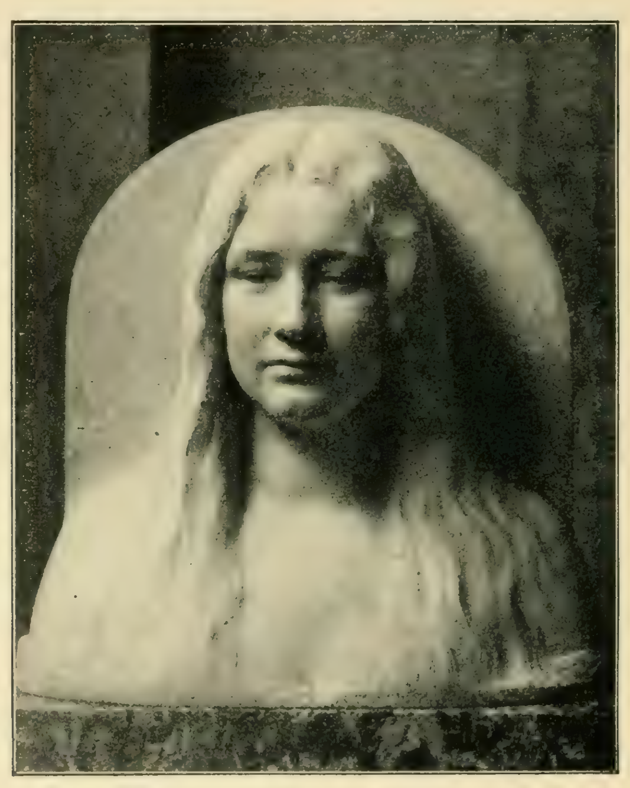
Andererseits aber braucht auf der Funktion in keiner Weise der Schwerpunkt des Interesses zu liegen. Sind jene Figuren nur eben als lebendige Menschen typisch wiedergegeben, so ist es für den Kunstwert des Bildes völlig gleichgültig, ob die Handlung, in der sich diese Figuren befinden, sonst irgend ein gegenständliches Interesse für sich in Anspruch nimmt.

Allerdings aber ist bei Werken der darstellenden Kunst der Kunstwert wesentlich verschieden je nach der Menge und dem Grade der Feinheit der funktionellen Tatbestände, welche in dem Werke zum Ausdruck gebracht sind. In einer Mona Lisa oder in Hildebrands weiblicher Porträtbüste in der Münchener Staatsgalerie ist eine weit feiner differenzierte Fülle solcher Tatbestände zum Sprechen gebracht, als etwa in einer Trinkerszene von Teniers. Wenn einerseits ein höchst kultivierter Geist dazu gehört, um jene funktionelle Nuancen zu empfinden, so ist andererseits die Verbindung solchen Geistes mit höchster künstlerischer Fähigkeit und Konsequenz die notwendige Voraussetzung dafür, daß die Gestaltung jener Nuancen als Eindruck für den Beschauer im Kunstwerk ihre Vollendung findet.

Schöpfungen solcher Art sind es, die den Beschauer bessern und veredeln, wie es die Griechen an der Zeusstatue des Phidias erfuhren. Diese ethische Wirkung aber ist nicht der Sinn, sondern nur die Folge des künstlerischen Wertes. Nicht in den Wirkungen des funktionellen Gehaltes, son-

dern in der Art, wie dieser Gehalt als Eindruck für den Beschauer seine Gestaltung findet, ist für den Kunstwert der Maßstab gegeben.

Von den Gesetzen der funktionellen Gestaltung aber soll in diesem Buche nicht die Rede sein.



247. PORTRÄTBÜSTE VON HILDEBRAND

# VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

## A. TAFELN.



## B. ABBILDUNGEN IM TEXT.

Druck von B. G. Teubner in Leipzig.

# TAFELN.



ECKE DES VORPEISISTRATISCHEN HEKATOMPEDON.
Beispiel für die Verwendung mehrfarbigen Materials in der Architektur zur Abhebung der Formen bei wechselnder Beleuchtung.



ORIENTA

[illegible] für die [illegible] Werk



TEPPICH.
ßter Mannigfaltigkeit der Farbtöne.




PLAKAT.
Unklarheit durch fehlenden Kontur, den das Auge
nicht deutlich genug ersetzen kann.



DECKENBILD VON TIEPOLO.
Beispiel einer Illusionsmalerei.



BRONZEBÜSTE EINES SIEGERS.
Beispiel für die Verwendung mehrfarbigen Materials in der Plastik.
Lippen und Schwertgurt sind im Original Gold.
(Auf die in den früheren Auflagen enthaltene mehrfarbige Wiedergabe dieser Tafel mußte diesmal verzichtet werden.)

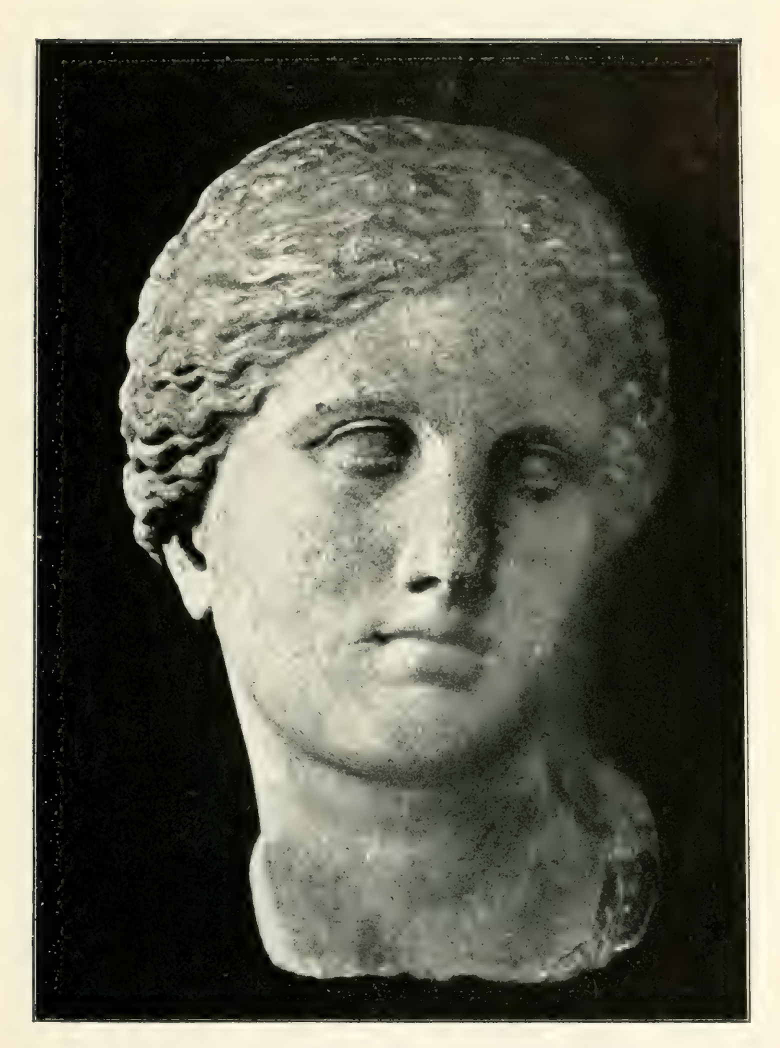




ATTISCHE TÄNZERIN.
Die Figur rechts zeigt die falsche Umrahmung, die den Blick, statt auf die Vorderfläche, auf die Rückfläche leitet.



SAN GIORGIO VON DONATELLO.
Beispiel für die Erfüllung der Reliefforderung in der Rundplastik.



KOPF DER KNIDISCHEN APHRODITE DES PRAXITELES
Beispiel einheitlicher Gesamtwirkung der Modellierung.



CAPPELLA PALATINA IN PALERMO.
Beispiel für die Klärung der Lageverhältnisse der Flächen durch die Dekoration.



MEERESIDYLLE VON BÖCKLIN.

Man beachte, wie die Form der Wellen im Vordergrund nur durch die Zeichnung der Schaumstreifen modelliert wird.



ORIENTALISCHER TEPPICH.

Beispiel für die Füllung durch eine Mehrheit nicht zusammenhängender Teile.
Man beachte, wie durch das mittlere Füllungsmuster das rechteckige Feld in zwei einander überschneidende Quadrate zerlegt erscheint. In der Bordüre ist die Ecklösung zu beachten.

